

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

DAVID MRAČEK

PŘEKLAD OPERNÍCH TITULKŮ

SURTITLING OPERAS

**TEORIE A PRAXE TVORBY TITULKŮ DOPROVÁZEJÍCÍCH OPERNÍ
PŘEDSTAVENÍ**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE: MGR. JAN NEMEJOVSKÝ, B.A.

PRAHA, 2007

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomový úkol vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechnu použitou literaturu.

V Praze, dne 27. srpna 2007

.....*David Hruška*.....

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval především paní Josefině Panenkové, lektorce dramaturgie opery Národního divadla v Praze, za mimořádnou ochotu a pohotovost, s jakou mi pomohla uskutečnit praktickou část výzkumu, tedy i za poskytnutí vzorků titulků používaných v ND. Můj dík patří rovněž Mgr. Evě Herrmannové, bývalé šefce opery Národního divadla v Praze, za cenné připomínky k historii titulkování v Čechách a zaměstnancům všech ostatních operních i neoperních scén v České republice, které jsem do výzkumu zahrnul, především panu Ondřeji Hučínovi, šéfdramaturgovi opery Národního divadla v Praze a bývalému šéfdramaturgovi opery Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Za trpělivost a odbornou pomoc děkuji vedoucímu diplomové práce, Mgr. Janu Nemejovskému, B.A.

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
2. OBECNĚ K FENOMÉNU OPERNÍCH TITULKŮ	
2.1 Název zkoumaného jevu.....	8
2.2 Definice zkoumaného jevu.....	8
2.3 Operní titulky jako předmět vědeckého výzkumu a operní kritiky.....	9
3. HISTORIE A SOUČASNOST OPERNÍHO TITULKOVÁNÍ V ZAHRANIČÍ A V ČESKÉ REPUBLICE	
3.1 Vývoj a současnost titulkování v zahraničí.....	10
3.2 Vývoj a současnost titulkování v České republice.....	11
3.2.1 <i>Historicko-společenské souvislosti.....</i>	11
3.2.2 <i>Titulkování v Národním divadle v Praze.....</i>	12
3.2.3 <i>Titulkování v ostatních operních souborech v ČR a na Slovensku.....</i>	13
3.2.4 <i>Využití titulků v muzikálových, činoherních a baletních inscenacích.....</i>	17
4. VÝVOJ TECHNOLOGIÍ V ZAHRANIČÍ A V ČESKÉ REPUBLICE	
4.1 Vznik, vývoj a typy titulkovacího zařízení.....	19
4.2 Historie a současnost titulkovacích systémů v České republice.....	23
5. RECEPCE TITULKŮ	
5.1 Teoretické úvahy o recepci titulků.....	25
5.2 Empirické šetření.....	31
5.2.1 <i>Předmět a cíle výzkumu.....</i>	32
5.2.2 <i>Stanovení hypotéz a jejich operacionalizace.....</i>	32
5.2.3 <i>Metodika šetření.....</i>	33
5.2.4 <i>Vyhodnocení dat.....</i>	34

5. 2. 5 Závěr.....	37
6. OPERNÍ TITULKY V KONTEXTU MULTIMEDIÁLNÍCH TEXTŮ	
6. 1 Typologie multimediálních textů.....	38
6. 1. 1 Textová typologie Kathariny Reissové.....	38
6. 1. 2 Typologie překladu operních textů.....	40
6. 2 Srovnání operních titulků s obdobnými typy textů.....	42
6. 3 Vztah titulků k výchozímu textu a inscenaci.....	46
6. 3. 1 Výchozí text pro překlad operních titulků.....	46
6. 3. 2 Vztah adekvátnosti mezi výchozím textem a titulky.....	50
6. 3. 3 Závislost titulků na inscenaci.....	51
7. SÉMOTICKÉ ASPEKTY PŘEKladu OPERNÍCH TITULKŮ	
7. 1 Opera jako multisémotická a multimodální umělecká forma.....	54
7. 2 Definice operních titulků z hlediska sémiotiky.....	55
7. 3 Titulky jako předmět divákova vnímání.....	58
8. PROCES A VÝSLEDKY TVORBY OPERNÍCH TITULKŮ	
8. 1 Závislost volby překladatelské strategie na účelu.....	62
8. 2 Významová nasycenost a kvantitativní aspekt titulků.....	63
8. 3 Jazykově-stylistické a sémiotické vlastnosti titulků.....	68
8. 4 Vztah mezi titulky a inscenačním provedením.....	72
9. PŘÍPADOVÁ STUDIE	
9. 1 Úvod.....	73
9. 1. 1 Účel a náplň studie.....	73
9. 1. 2 Výběr a charakteristika vzorků.....	74

9. 2	Analýza výchozího textu.....	75
9. 2. 1	<i>Translatologická analýza výchozího text.....</i>	75
9. 2. 2	<i>Muzikologická analýza výchozího textu.....</i>	76
9. 3	Kvantitativní změny v procesu překladu titulků.....	79
9. 4	Zachování významového invariantu v překladu.....	82
9. 5	Lexikálně-stylistické vlastnosti titulků.....	87
9. 6	Vztah mezi titulky a konkrétním inscenačním provedením.....	91
9. 7	Závěr případové studie.....	93
10. ZÁVĚR.....		95
SHRNUTÍ.....		96
SUMMARY.....		96
PŘÍLOHY		
1. Multimediální přílohy zkoumaných vzorků.....		97
1. 1	Rusalka, videozáznam inscenace ND Praha.....	97
1. 2	Její pastorkyňa, audiozáznam inscenace ND Praha.....	98
2. Zkoumané vzorky titulků zpracované ve formátu MS Word.....		98
2. 1	Rusalka.....	99
2. 2	Její pastorkyňa.....	117
BIBLIOGRAFIE		
1. Literatura obecně translatologická		135
2. Literatura z oboru multimediálního překladu.....		136
3. Literatura z oboru muzikologie.....		138
4. Ostatní.....		138
5. Internetové zdroje.....		138
6. Osobní sdělení.....		139

1. ÚVOD

V roce 1983 se v kanadském Torontu při operním představení poprvé nad jevištěm objevily titulky s překladem zpívaného textu. Titulkování se ujalo a postupně rozšířilo do operních domů celého světa. Dnes si už bez nich divák návštěvu opery ani nedokáže představit.

Spolu s novou technologií vznikl i nový typ překladatelské činnosti, velice vyhraněné a náročné. Snad vzhledem k relativní novosti tohoto jevu anebo proto, že k umění neodmyslitelně patří pluralita názorů a přístupů, je překlad operních titulků doposud disciplínou poměrně neustálenou, s řadou argumentů pro i proti, ale i odlišných přístupů k samotným překladatelským operacím. Tato diplomová práce si klade za cíl zmapovat historický vývoj a současný stav operního titulkování v České republice i v zahraničí z hlediska uměleckého, společenského i technologického a nahlédnout překlad operních titulků jak prizmatem vědeckých oborů lingvistických a translatologických, tak z hlediska hudební vědy i konkrétní divadelní praxe. Titulky se pochopitelně pořizují i pro účely televizních záznamů operních představení, avšak hlavním objektem zájmu této práce jsou titulky doprovázející živé operní představení.

Případová studie v závěru práce na dvou vzorcích ilustruje specifika českého operního titulkování a konkretizuje teoretická východiska uvedená v prostřední části.

Práce chce být přínosem pro teorii překladu i pro další vývoj české titulkovací praxe, počítá tedy se zájmem translatologů i odpovědných zástupců divadelních souborů. Vzhledem k tomu jsou navzdory vědecké tradici všechny citace zahraničních zdrojů uváděny v českém překladu s tím, že anglické originální znění citace najde čtenář vždy v poznámce pod čarou.

2. OBECNĚ K FENOMÉNU OPERNÍCH TITULKŮ

2.1 Název zkoumaného jevu

Na úvod je nutné stanovit, jakým způsobem bude nejlépe předmět diplomové práce nazývat. Od samého počátku existence titulkování operních představení používá angličtina termín „surtitles“. Vznikl spojením francouzské předpony „sur“ (nad) a anglického slova „title“ (titulek). Teoretické práce na toto téma upozorňují, že označení „surtitles“ je přesnější než dobře zavedené slovo „subtitles“ (tedy „podtitulky“) – tento název se používá pro titulky filmové a televizní, vynalezené již roku 1929. Dále se jako alternativa v angličtině, především americké, ujalo označení „supertitles“. Podobně němčina vytvořila jednoduchou prefixací slovo „Übertiteln“, italština „sopratitoli“, španělština „sobretítulos“ a francouzština „surtitres“. Nicméně je potřeba upozornit na to, že termín „nadtitulky“ není zcela přesný. Jak uvádím na dalších místech této práce, existuje hned několik možností projekce operních titulků, a proto ne vždy je z jazykového hlediska vhodné označení, jehož součástí jsou přípony s významem „nad“.

V českém jazyce se termín „nadtitulky“ ojediněle objevuje, nicméně jeho užívání dosud není ustálené, proto se v této práci držím termínu „titulky“.

2.2 Definice zkoumaného jevu

Novozélandský teoretik Peter Low definuje jev zvaný „surtitle“ jako „titulek promítaný nad jevištěm při divadelním představení a obsahující psaný překlad – byť ne úplný – právě zpívaných slov.“¹ Vzhledem k převratnému rozvoji titulkování v opeře i v jiných divadelních žánrech u nás i ve světě není tato definice dostačující ani z technického hlediska, natož z pohledu vědeckého. Jedním z cílů této práce je poskytnout co možná nejúplnější charakteristiku tohoto jevu.

¹ Originální znění citace: „[...] is a kind of caption displayed above the stage during a live performance, giving a written translation of the audible words – though not all of them – which are being sung at any give moment.” (Low 2002: 97).

2.3 Operní titulky jako předmět vědeckého výzkumu a operní kritiky

Obrovský rozkvět operního titulkování v posledních dvou desetiletích podnítil také teoretické bádání v oblasti překládání a tvorby operních titulků. Jestliže si ještě v roce 2001 Linda Dewolfová posteskla, že téma je poměrně málo prozkoumané, neboť věda o překladu se jen málokdy zabývá problémy spojenými s kvalitou finálního produktu (Dewolf 2001: 179), z dnešního pohledu je zřejmé, že se do zkoumání fenoménu operních titulků pouští čím dál více translatologů, a to především v zemích západní Evropy a ve Spojených státech. Kromě již zmíněné studie Lindy Dewolfové, která se snaží podat co možná nejucelenější pohled na problematiku překládání operních titulků, je velmi cenná práce novozélandského překladatele Petera Lowa (2002) s řadou praktických poznatků načerpaných z osobní zkušenosti divadelního titulkaře. Low práci pojímá do jisté míry preskriptivně, tedy spíše jako návod. Naopak užším teoretickým zaměřením se vyznačují práce Marvinina Carlsona (2000, sémiotika titulků) a finské překladatelky Riitty Virkkunenové (2004, zdrojový text pro tvorbu titulků).

Právě z výše uvedených zdrojů čerpá tato práce především. U nás dosud nevyšla jediná teoretická práce zaměřená čistě na toto téma. Existuje několik studií o filmových titulcích, o překládání operních libret a o dabingu, tedy o oblastech ležících v bezprostřední blízkosti operního titulkování. Anna Janatová zařadila do své diplomové práce nazvané *Zachování významového invariantu v překladech anglického muzikálu Evita pro různá média* několik poznámek o překládání operních titulků, jde však vesměs o shrnutí poznatků Lindy Dewolfové obsažených ve zmiňované studii z roku 2001 (srov. Janatová 2003: 42n.).

Recenze operních inscenací v České republice titulkům téměř žádnou pozornost nevěnují. Tu a tam se recenzent zmíní o existenci titulkovacího zařízení, přivítá jeho zavedení, případně naopak upozorní na jeho absenci v daném divadle. Stále rostoucí význam titulků lze nicméně vysledovat alespoň z toho, že se jména autorů titulků objevují také u nás stále častěji na vývěskách a v programových brožurách mezi ostatními členy inscenačního týmu nebo že bývá přítomnost titulků inzerována na reklamních plakátech k představení.

3. HISTORIE A SOUČASNOST OPERNÍHO TITULKOVÁNÍ V ZAHRANIČÍ A V ČESKÉ REPUBLICE

3.1 Vývoj a současnost titulkování v zahraničí

Zásluha za vytvoření systému operních titulků se připisuje operní společnosti Canadian Opera Company z kanadského Toronta. Šéf uměleckého provozu John Leberg, intendant divadla Lotfi Mansouri a překladatelka Gunta Dreifeldsová vynalezli systém titulkování operních představení a záhy si jej nechali patentovat pod názvem Surtitles™. Hlavním podnětem pro zavedení titulků do operních představení byla slabá srozumitelnost zpívaného slova. Podle Mansouriho² i v případě dobrého, zpěvného překladu libreta zůstává většina zpívaného slova nesrozumitelná. Vzorem se tvůrcům staly titulky filmové. Jak podotýká Georg-Michael Luyken, stejně jako někdejší „intertitulky“ shrnující dialogy v němém filmu daly vzniknout klasickým filmovým titulkům pro účely cizojazyčného diváka, staly se pro změnu filmové titulky odrazovým můstkem k vytvoření divadelních, respektive operních titulků (Luyken 1991, cit. Mateo Martínez-Bartolomé 2002: 52).

Systém byl původně koncipován výhradně pro účely operních představení, avšak později různě upravován i pro využití v jiných divadelních žánrech. Prvním představením doprovázeným titulky ve zkušebním provozu se v lednu 1983 stala torontská, německy zpívaná inscenace opery *Elektra* skladatele Richarda Strausse. Několik měsíců nato byl systém spuštěn oficiálně, a to při představení italsky zpívané Monteverdiho opery *Korunovace Poppey*. Zanedlouho se titulky objevily v New Yorku, San Francisku a od poloviny 80. let také v evropských operních domech. Není jistě bez zajímavosti, že londýnská Královská opera Covent Garden zahajovala provoz titulků v roce 1986 při představení Janáčkovy *Její pastorkyně*. Název *Surtitles*™ přestal být vnímán výhradně jako chráněná značka a vžil se jako obecné označení pro tento nový typ multimediálního překladu (srov. kap. 2.1).

V devadesátých letech pak dochází k pozoruhodnému technologickému rozvoji titulkování a k masivnímu zavádění této praxe v operních domech na celém světě. To se

² Vzpomínky J. Leberga, L. Mansouriho a G. Dreifeldsové v článku *Surtitles: They're a Survivor*. (Clark 2003, online)

pochopitelně neobešlo bez reakcí jak odborných kruhů – divadelníků i teoretiků překladu a divadla –, tak i těch, kterým jsou titulky určeny především, tedy diváků.

3. 2 Vývoj a současnost titulkování v České republice

3. 2. 1 Historicko-společenské souvislosti

Je zcela pochopitelné, že ani divadelníci v České republice nechtěli nástup a rozvoj titulkování ignorovat. V několika posledních letech došlo ke skutečné explozi titulkování na českých operních scénách a vše nasvědčuje tomu, že během velmi krátké doby budou titulky využívat bez výjimky všechny české profesionální operní soubory. Přesto je zajímavé a užitečné si uvědomit, že česká operní divadla se v několika, pro titulkování relevantních, ohledech odlišují nejen od operních domů v zahraničí, ale i mezi sebou, nelze tedy v žádném případě paušalizovat ani na tak malém území, jaké Česká republika představuje.

Tradice provozování oper je u nás velmi silně zakořeněná a počet deseti stálých profesionálních operních souborů řadí Českou republiku mezi země s jednou z nejhustších operních sítí na světě. Souvisí to také s celkovým historickým vývojem českých zemí. Podobně jako v sousedním Rakousku či Německu, a na rozdíl od zemí západní Evropy či USA, bylo v každém českém krajském městě vytvořeno oblastní divadlo, mnohde s operním souborem. Každá regionální scéna má nicméně svá specifika. Divadla se liší velikostí, dramaturgií, kdy repertoár je utvářen s ohledem na potřeby a nároky diváka stejně jako na možnosti souboru, dále způsobem financování a objemem rozpočtu a pochopitelně též složením publika. To závisí na geografických danostech a kulturních tradicích města. Na všech těchto faktorech, především však na složení a potřebách publika, pak závisí, zda divadlo uvádí operní představení v překladech, nebo v originále, zda vnímá potřebu představení doprovodit titulky a případně v jakém jazyce. V následujících podkapitolách jsou uvedena fakta o vývoji a stavu titulkování na území České republiky, následně shrnutá v tabulce č. 1. Údaje jsem získal řízenými rozhovory s dramaturgy či jinými zodpovědnými osobami jednotlivých souborů.

3. 2. 2 Titulkování v Národním divadle v Praze

Národní divadlo v Praze má mezi českými operními scénami (a českými divadly vůbec) výjimečné postavení. Dlouholeté kulturní a společenské tradice i geografická poloha z něj činí reprezentativní operní scénu, od které se mnoho očekává a která je v centru zájmu odborníků i široké veřejnosti. Pro rozvoj titulkování je podstatné si uvědomit skladbu repertoáru a složení publika v Národním divadle. Tak především je zde výrazný podíl českých operních titulů ve srovnání s ostatními profesionálními soubory. Národní divadlo je k tomu takříkajíc zavázáno svou kulturně-společenskou pozicí, která mu byla přisouzena již v době národního obrození.

Na druhou stranu Národní divadlo láká k návštěvě opery obrovské množství cizinců. Jsou mezi nimi turisté, lidé přijíždějící do Prahy služebně či cizinci trvale usazení v České republice. Statisticky lze podíl cizinců na operních představení postihnout jen velmi obtížně, je však bezpochyby významný (srov. empirické šetření v kap. 5.2). Prvním operním souborem na území ČR, který doprovázel svá představení titulky, byla v roce 1993 Státní opera Praha (srov. 3. 2. 3). Konkurenční Národní divadlo, kde v té době téměř všechny opery nečeských autorů byly také již uváděny v originále, provedlo první kroky k zavedení titulkovacího systému v roce 1995 za šéfování Mgr. Evy Herrmannové. Prvním představením doprovázeným českými titulky byl Pucciniho *Triptych*, jehož premiéra se v březnu 1996 uskutečnila již za nového šéfa opery Josefa Průdka (titulky opatřil dramaturg Jan Dehner). Zhruba v té době byla anglickými titulky opatřena již několik let provozovaná inscenace Smetanovy *Hubičky*. Je zde tedy od samého počátku patrná snaha vyjít vstříc všem jazykovým podskupinám publika rovným dílem. Jednojazyčný systém titulkování pak byl provozován u všech nových inscenací a postupně doplňován také do těch stávajících, takže divadlo v krátké době programově titulkovalo česky zpívané opery anglicky a opery v cizím jazyce česky. Technologické rozšíření systému v roce 2004 za šéfování dvojice Daniel Dvořák – Jiří Nekvasil (podrobněji viz 4.2) umožnilo opatřit inscenaci až devíti jazykovými verzemi titulků, během jednoho představení však lze využívat vždy jen dvě verze. Vedení divadla se rozhodlo k zajímavému kroku: česky zpívaná představení se titulkují anglicky a německy, zatímco cizojazyčné opery (v drtivé většině italského a francouzského původu) doprovázejí české a anglické titulky. Podobný dvojjazyčný

systém je využíván také na druhé scéně Národního divadla, ve Stavovském divadle. Titulky sem byly zavedeny v roce 1998 inscenací *Così fan tutte* W. A. Mozarta a právě mozartovské tituly v italštině doprovázené českými a anglickými titulky na této scéně převládají³. Česky zpívané opery tedy nejsou doprovázeny českými titulky, avšak na straně českých diváků lze vysledovat potřebu využívat titulky i u česky zpívaných oper.⁴ Národní divadlo využívalo od počátku k tvorbě anglických titulků několika překladatelů, v posledních letech jde téměř výhradně o paní Milenu Jandovou. Ta pochází z emigrantské rodiny, celý život prožila v USA a Kanadě, kde spolupracuje s tamními operními soubory a uměleckými školami. Autorkou německých titulků, které jsou teprve nyní postupně zaváděny do všech česky zpívaných představení, je Silke Kleinová, původem z Německa, dlouhodobě žijící v Čechách. České titulky k italským operám připravuje paní Marie Kronbergerová. Více se způsobem přípravy titulků v Národním divadle zabývám v kapitole 6.3.1.

3. 2. 3 Titulkování v ostatních operních souborech v České republice a na Slovensku

Celkový přehled stavu titulkování v českých operních divadlech uvádím v tabulce č. 1 na str. 15. Nyní blíže k jednotlivým poznatkům. Zajímavé je již srovnání obou pražských operních scén. Zatímco u Národního divadla jsem konstatoval výrazný podíl českých operních titulů v tamním repertoáru a s tím spojenou snahu přiblížit české opery prostřednictvím titulků početnému diváctvu nečeského původu, představuje Státní opera Praha poněkud odlišný případ. Za zprovozněním titulků tam stojí kontroverzní postava českých operních dějin, režisér Karel Drgáč, z jehož iniciativy byla roku 1992 Státní opera založena osamostatněním souboru Smetanova divadla od mateřského Národního divadla. Drgáč jako první intendant Státní opery nechal okamžitě veškerý repertoár zahraniční provenience, až dosud uváděný v českých překladech, přestudovat do původních jazyků. Tento krok však pohotově doprovodil zavedením titulkovacího zařízení, a tak se premiéra nové inscenace Verdiho

³ Výjimkou je úspěšná inscenace Mozartovy *Kouzelné flétny* (obnovená premiéra roku 2001), kterou režisér David Radok připravil v českém překladu, a proto ji doprovázejí anglické a německé titulky.

⁴ Více se této problematice věnuje empirické šetření v kap. 5. 2.

Maškarního plesu v únoru 1993 stala vůbec prvním operním představením na území bývalého Československa doprovázeným titulky. Pro dramaturgické směřování Státní opery Praha je od samého počátku charakteristická výrazná orientace na zahraničního diváka, což souvisí především s ekonomickou situací divadla. Podle některých odhadů se cizinci na návštěvnosti tohoto divadla podílejí až z devadesáti procent. Kmenový repertoár představuje jakýsi protipól k tomu, co nabízí Národní divadlo, a tvoří jej téměř výlučně díla italských romantických skladatelů, zatímco jiné projekty bývají vzhledem k technické náročnosti či nezájmu diváků zpravidla omezeny na několik málo repríz. Totéž se týká českých operních děl. Významnou výjimku představuje úspěšná inscenace Dvořákovy *Rusalky*, která se od své premiéry v květnu 2005 stala nedílnou součástí kmenového repertoáru. Provoz titulků je však v rozporu s dramaturgickou orientací na zahraničního diváka. Státní opera dosud využívá pouze jednojazyčné verze titulků, kdy veškerý repertoár titulkuje česky, pouze již zmíněnou *Rusalku* doprovázejí anglické titulky.

Neméně zajímavý je pohled na vývoj i současný stav titulkování v ostatních českých operních souborech, kterým se – poněkud neadekvátně – říká oblastní. Jak je patrné z tabulky č. 1, používají se titulky v současnosti ve všech mimopražských operních souborech s výjimkou Ostravy a Opavy, avšak i tam se jejich zavedení připravuje. Ostravské publikum se titulků dočká již v průběhu sezóny 2007/2008. Dlouholetý šéf opery Luděk Golat se titulkům spíše bránil, avšak jeho nástupce, dirigent Oliver Dohnányi, zná praxi i výhody titulkování ze svého hlavního působiště v pražském Národním divadle, a proto krátce po svém jmenování oznámil záměr instalovat v Divadle Antonína Dvořáka titulkovací zařízení⁵. V Brně jsou titulky provozovány jak v budově Janáčkovy opery, kde se hraje většina titulů, tak i v menším sále Reduta, kde se provozují operní díla komornějšího rázu. Všechny regionální soubory zatím využívají jednoduchého systému titulkování, tj. titulkuje se pouze česky u oper v cizím jazyce, mnohde navíc jen u vybraných titulů.

Jak jsem uvedl již v úvodu k této kapitole, každá česká regionální scéna má svá specifika. Kromě velikosti operního domu a skladby repertoáru považuji za podstatný prvek, jenž může mít přímý vliv na podobu a provoz titulků, národnostní složení publika. Není totiž bez významu, že české regionální scény se nacházejí – snad jen

⁵ Článek Lukáše Drlíka *Budou v ostravské opeře titulky?* (Drlík 2007, online)

s výjimkou Olomouce – blízko státních hranic, a stávají se díky rostoucí podpoře turistického ruchu čím dál častěji cílem návštěvy diváků ze zahraničí. Tak například v ostravské opeře je dnes již možno vysledovat určitý podíl návštěvníků z Polska, Brno je vyhledávaným místem pro operní nadšence z Rakouska, podobně jsou Plzeň, Liberec a Ústí nad Labem snadno dostupné návštěvníkům z Německa. Žádné z těchto divadel dosud titulkování v jiném než českém jazyce neprovozuje, avšak do budoucna zde vnímám značný prostor pro inovaci a rozšíření.

Zbývá zmínit praxi doprovázení česky zpívaných oper českými titulky. Na první pohled se to může zdát jako zbytečný luxus, avšak jisté opodstatnění tato praxe má (více o této problematice viz kapitola 5.1). Z českých operních souborů se touto cestou vydali zatím jen jedinkrát v Olomouci a několikrát v Národním divadle v Brně, avšak zatím ne programově, šlo především o inscenace janáčkovských titulů režiséra Zdeňka Kaloče, který si u diváků prostřednictvím českých titulků pojistil porozumění česky zpívanému slovu, které je u Janáčkových oper naprosto zásadním předpokladem k porozumění díla jako celku.

Název divadla	Titulky v provozu (ANO/NE)	Od roku	Jazykové verze		
			Opery v cizím jazyce doprovází české titulky	Opery zpívané česky doprovází cizojazyčné titulky ⁶	Opery zpívané česky doprovází české titulky
Praha, Národní divadlo	ANO	1996	ANO	ANO: anglické, německé ⁷	NE ⁸
Praha, Státní opera	ANO	1993	ANO	ANO: anglické	NE
Plzeň, Divadlo J. K. Tyla	ANO	2000	ANO	NE	NE
České Budějovice, Jihočeské divadlo	ANO	2005	ANO	NE	NE
Ústí nad Labem, Severočeské divadlo opery a baletu	ANO	1996	ANO	NE	NE
Liberec, Divadlo F. X. Šaldy	ANO	2000	ANO	NE	NE
Brno, Národní divadlo	ANO	1998 ⁹	ANO	NE	ANO ¹⁰
Olomouc, Moravské divadlo	ANO	2004	ANO ¹¹	NE	NE ¹²
Ostrava, Národní divadlo moravskoslezské	NE ¹³	--	--	--	--
Opava, Slezské divadlo	NE	--	--	--	--

Tabulka č. 1: *Vývoj a stav titulkování v českých operních souborech*

Za zmínku dále stojí, že naši východní sousedé již vykazují plné pokrytí operními titulky, když všechny tři profesionální operní soubory na Slovensku, tj.

⁶ Dramaturgyně Josefina Panenková upozorňuje, že je lépe rozlišovat pojmy *české opery* a *česky zpívané opery*. Navzdory obecným trendům se u nás stále objevují také inscenace oper nečeských skladatelů zpívaných v českém překladu, a ty mohou být doprovázeny cizojazyčnými titulky.

⁷ Německé titulky vznikají postupně a jsou doplňovány do stávajících inscenací. Více k titulkování oper v českém jazyce v Národním divadle v Praze viz kap. 3. 1. 2.

⁸ Výjimkou byla inscenace opery *Nagano* současných tvůrců, skladatele Martina Smolky a libretisty Jaroslava Duška, ve které text hraje přímo zásadní roli. Proto byly na výslovné přání autorů promítány anglické a zároveň české titulky.

⁹ Tento údaj je přibližný. Podle sdělení dramaturgyně brněnské opery Patricie Částkové nedokáže nikdo v divadle s určitostí stanovit, kdy přesně byly titulky v Brně zavedeny.

¹⁰ Pouze vybrané tituly. České titulky k česky zpívaným operám si vyžádal například režisér Zdeněk Kaloč ke svým inscenacím oper L. Janáčka. Zajímavé je řešení v případě inscenace operety *Cikánský baron* Johanna Strausse. Česky zpívané úseky jsou doprovázeny českými titulky, zatímco próza nikoli.

¹¹ Pouze vybrané tituly.

¹² Výjimkou byla česky zpívaná inscenace opery Francise Poulénka *Dialogy karmelitek*. S ohledem na vysoké nároky, které libreto klade na posluchače, divadlo umožnilo divákům sledovat české titulky.

¹³ Zavedení titulků se očekává v průběhu divadelní sezóny 2007/2008.

Bratislava, Banská Bystrica i Košice, titulkovacím zařízením disponují. Výhody titulků si uvědomují i pořadatelé českých operních festivalů, a tak od roku 2006 mohou diváci sledovat titulky i na letních představeních pořádaných v přírodním amfiteátru na Lokti. Představení pražského Národního divadla jsou pravidelnou součástí Mezinárodního operního festivalu Smetanova Litomyšl, a také tam si pražský soubor titulků vozí s sebou.

3. 2. 4 Využití titulků v muzikálových, činoherních a baletních inscenacích

Výhody, které skýtá přítomnost titulkovacího zařízení, postupně přivítaly také jiné divadelní žánry. Nejblíže má k operě žánr operetní a muzikálový. Muzikály zažívají v posledních dvou třech desetiletích doma i ve světě obrovský rozkvět a řada muzikálových scén ve velkých turistických centrech světa pohotově zavedla titulkování svých představení. Jakéhosi českého průkopníka představuje nedávno otevřené Divadlo Hybernia. V něm uváděný muzikál *Golem* je zpřístupněn i zahraničním návštěvníkům Prahy díky unikátnímu multijazykovému titulkovacímu zařízení. Od roku 2007 představení provázejí anglické, německé, ruské, francouzské, španělské, italské a nově též hebrejské titulky, přičemž všechny se objevují na titulkovací ploše současně (srov. kap. 4.2).

Bez zajímavosti jistě není ani skutečnost, že titulkovacího zařízení využívají dnes již také činoherní a baletní soubory. Činoherní soubory, které jsou součástí vícesouborových oblastních divadel, začaly v nedávné době využívat titulkovacího zařízení jako ozvlášťujícího režijního prvku některých inscenací. Tak například činohra Národního divadla v Praze využívala titulky v inscenaci Tylovy hry *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* nebo ve Stoppardově hře *Rock'n'roll* (podrobněji viz kap. 7.3). V některých baletních inscenacích Národního divadla zase vystupuje postava vypravěče či moderátora (*Zlatovláska, Baletománie*), anebo jsou součástí představení mluvené dialogy postav (*Lucrezia Borgia*). Všechny tyto promluvy jsou pro větší komfort zahraničních návštěvníků titulkovány v cizím jazyce.

Titulky, primárně určené operním souborům, využívají dále například činoherní soubory Jihočeského divadla v Českých Budějovicích a Moravského divadla

v Olomouci. Někde se prostřednictvím titulků pouštějí také provozní hlášení či poděkování sponzorům před a po představení, titulky mohou být dále součástí koncertů či jiných slavnostních akcí. Tak například když při jedné příležitosti v Národním divadle pronášel zástupce sponzora projev ve své rodné francouzštině, nebyl tradičním způsobem přetlumočen konsektivně živým tlumočnickem, nýbrž diváci souběžně s projevem sledovali jeho český překlad promítaný titulkovacím zařízením.

Titulky lze v činoherních inscenacích nicméně využívat zcela programově a ke stejným účelům jako v případě opery. V zahraničí je tato praxe dnes již poměrně běžná, zatímco první vlaštovkou na české divadelní scéně je pražské Švandovo divadlo na Smíchově, kde jsou anglickými titulky doprovázeny prakticky již všechny inscenace zdejšího souboru. Podle vedení divadla se za provozováním titulků skrývá snaha vyjít vstříc především cizincům dlouhodobě žijícím v Praze, kteří si tímto způsobem mohou dopřát až dosud nemyslitelnou návštěvu česky hraných činoherních představení. Z hlediska obsažnosti jsou titulky v tomto divadle srovnatelné s mluveným textem zaznívajícím z jeviště. Je proto jasné, že divák sledováním titulků spotřebuje snad až příliš mnoho času, než aby se mohl plně koncentrovat na herecké výkony. Pokud jsou však příjemci anglických titulků skutečně cizinci trvale žijící v Praze, mohou představení navštěvovat opakovaně, a tím se výše zmíněná nevýhoda částečně zmírňuje (srov. kap. 6.3.1).

4. VÝVOJ TECHNOLOGIÍ V ZAHRANIČÍ A V ČESKÉ REPUBLICE

4.1 Vznik, vývoj a typy titulkovacího zařízení

Od roku 1983, kdy byly operní titulky v Kanadě vynalezeny (srov. 3. 1), bylo vyvinuto několik způsobů, jakými je možné titulky zpřístupnit divákovi. Nejstarší metodou – a dnes již nepoužívanou – je pouštění diapozitivů. Byla nutná přítomnost dvou členů obsluhy. Jeden z kabiny umístěné v hledišti obsluhoval projektor a druhý na projekční ploše nad jevištěm neustále měnil diapozitivy s vyfotografovanými úseky textu s tím, že oba pracovníci museli být v neustálém kontaktu. Diapozitivů bývalo na jednu operu běžné délky zapotřebí vždy 400 až 500. Podle Lindy Dewolfové byly výhodou této metody nízké pořizovací náklady a lepší grafické rozlišení (Dewolf 2001: 180). Počátkem 90. let došlo ke značnému zjednodušení. Místo mechanického vyměňování diapozitivů se začala používat videoprojekce, kdy jednotlivá pole – opět vyfotografované úseky textu a rozsahem odpovídající jednomu titulku – jsou uloženy v počítači. Obsluha pak pomocí standardního projektoru promítá jednotlivá pole na promítací plochu. Tato metoda se v některých divadlech používá dodnes.

Nejmladší a dnes ve světě nejrozšířenější je metoda, při které je text generován počítačem a následně prostřednictvím speciálně vyvinutého rozhraní poslán na projekční plochu. Je přitom dávkován v určitých úsecích. Ty se připravují v textovém, případně grafickém editoru a kromě textu mohou obsahovat i grafické symboly. Projekci titulků, tedy jejich zobrazení a vypnutí na projekční ploše, je možno načasovat tak, aby titulky přesně odpovídaly dění na jevišti. Příprava a obsluha nejsou nijak finančně ani technologicky náročné. Postačí jednoduchý počítačový software (například editor MS PowerPoint) a obsluhu obvykle obstará jediný člověk, kterému postačí základní orientace v notách. Obsluha musí především dbát na přesnou synchronizaci titulků s děním na jevišti, protože titulky by neměly budit dojem roztržitosti.¹⁴

¹⁴ Osobně jsem zažil velice vážný prohrěšek proti přesnému načasování titulků při představení Pucciniho opery *Madama Butterfly* ve Státní opeře Praha. V polovině závěrečné, emotivně vypjaté scény, kdy hlavní hrdinka spáchá harakiri a beze slov ještě několik taktů hudby umírá, obsluha na titulkovací displej pustila provozní hlášení „Děkujeme vám za návštěvu“. Divadelní iluze tímto byla pro část publika pochopitelně silně narušena. Podobné pohromy může samozřejmě způsobit samotné technické zařízení. Tak například když při jednom představení Pucciniho *Bohémy* ve Washingtonu umírající Mimi prosila Rodolfa, aby zůstal u ní, jeho odpověď se na displeji obsluhovaném z přenosného počítače zobrazila jako

V praxi se však vyskytuje řada různých modifikací výše zmíněných systémů. Projekční plocha se liší typem, velikostí, umístěním a dalšími vlastnostmi, vše zpravidla záleží na potřebách a technických i finančních možnostech daného divadla. Vyskytují se projekční plátna vysunovací, obvykle světlé barvy, někde se text promítá na holou stěnu, případně je stěna v místě promítání pokryta vhodnou látkou. Nejčastějším zařízením je však displej LCD (tekuté krystaly), LED (elektroluminiscenční dioda) či VFD (vakuové fluorescenční diode), poskytující podklad tmavé barvy, na který jsou promítány titulky v některé z výraznějších barev (nejčastěji zelená, červená či oranžová). Typ a velikost písma jsou rovněž vlastnosti značně proměnné a závisí na přání pořizovatele. Zásadní pro divákovo vnímání i pro tvorbu titulků je počet řádků a celkový počet znaků, které je jeden titulek schopen pojmut. Pro televizní a filmové titulky je obvyklé, že se zobrazují dva, maximálně tři řádky a na každém lze počítat zhruba se čtyřiceti znaky. Většina moderních titulkovacích systémů využívaných v opeře má obdobné parametry.

Pokud jde o umístění projekční plochy, pak nejčastějším – a zpravidla také nejvhodnějším – místem je proscéniový oblouk (viz obrázek č. 1). Vždy však záleží na konkrétním architektonickém uzpůsobení prostoru: v některých divadlech prostor pro stabilní displej či vysunovací plátno nad jevištěm chybí, například z důvodu bohatého zdobení proscéniového prostoru, a proto nastupuje alternativní řešení, tj. umístit projekční plochu na jeden z boků (případně oba) jeviště. Každý typ a jeho jednotlivé modifikace poskytují divákovi různou kvalitu.

Viditelnost především záleží na velikosti a barvě písma, například příliš výrazné barvy mohou působit na oko diváka nepříjemně ostře. Viditelnost se může zhoršovat, je-li úhel pohledu divákových očí na projekční plochu jiný než 90°, takže sledování titulků z prvních řad v přízemí se může proměnit ve skutečnou noční můru, především ve velkých operních divadlech s vysokým jevištěm. Viditelnost dále klesá s rostoucí intenzitou jevištního osvětlení, navíc z některých sedadel není na titulky vidět kvůli velkému ozdobnému lustru, sloupům či jiným prvkům výzdoby hlediště. V některých zahraničních divadlech se dokonce viditelnost titulků promítá i do ceny vstupenky.

„Your batteries are low.” („Odchází baterie.“), což opět ve velmi vážné scéně vyvolalo všeobecné salvy smíchu.



Obr. č. 1: *Titulkovací plocha umístěná nad jevištěm.* Canadian Opera Company Toronto, foto: D. Brian Campbell, www.surtitles.com/intro.html

Právě ne vždy zaručená snadná viditelnost titulkovacího zařízení, ale také nedobrá pověst titulků coby vetřelce do vnímání operního představení přispěly k tomu, že zhruba deset let po vytvoření původního titulkovacího systému začali divadelníci připravovat revoluční změnu v operním titulkování. Technici divadla v americkém Santa Fe vynalezli systém tzv. elektronického libreta (*Electronic Libretto*). Titulky nejsou promítány na jednu centrální plochu, ale každému divákovi zvlášť. Displej zhruba 20 cm dlouhý a 5 cm široký je instalován u většiny sedadel na zadní straně opěradla (viz obrázek č. 2), v případě lóží a prvních řad v přízemí a na balkónech je umístěn na horizontální ploše přední stěny (viz obrázek č. 3). Každý displej je vybaven ochranným filtrem, díky kterému světlo z displeje neruší okolo sedící diváky. Zařízení lze kdykoli během představení vypnout a zapnout. Je nicméně nutné připustit, že divácké reakce na tento typ titulkovací technologie nejsou vždy příznivé. Mnohde je nutné kvůli titulkům sklánět hlavu stejně nepříjemným způsobem, jaký znají diváci v přízemí při sledování titulků nad jevištěm, a pro diváka je tedy údajně pohodlnější sledovat displej v řadě před ním. Zajímavé jsou pak sociologické úvahy o tom, že tento systém narušuje kolektivní povahu operního představení.



Obr. č. 2: *Displeje umístěné na zadní straně sedadel.* Teatro alla Scala Milán, foto: Figaro Systems, www.figaro-systems.com/installations.php



Obr. č. 3: *Displeje umístěné na přední stěně lóží.* Londýnská Královská opera Covent Garden, foto: Figaro Systems, www.figaro-systems.com/installations.php

Prvním operním divadlem, které tento systém začalo v roce 1995 využívat, byla věhlasná Metropolitní opera v New Yorku (MET). Ta do té doby žádný titulkovací systém nevyužívala, neboť dlouholetý šéf této scény, dirigent James Levine, je nesmiřitelným odpůrcem operních titulků. Nový systém pomohl etický problém částečně vyřešit. Osvědčil se a trefný název *Met Titles* se již nadobro vžil do slovníku amerického operního života. Soubor Santa Fe Opera, jehož zaměstnanci stáli při zrodu této technologie, se instalace dočkal až jako druhý, po celkové rekonstrukci divadla v roce 1998. Dotyční odborníci založili v Santa Fe společnost *Figaro Systems* a systém elektronického libreta si nechali okamžitě patentovat pod názvem SIMULTEXT®. Vzhledem k vysokým nákladům na instalaci a provoz tohoto technologického řešení si je mohou dovolit jen ty nejprestižnější operní domy světa. Kromě výše zmíněné newyorské MET a opery v Santa Fe se touto službou mohou pochlubit např. Tokijské národní divadlo Nó, Vídeňská státní opera, Královská opera v Londýně či milánská La Scala.¹⁵

¹⁵ Pořizovací náklady se v prvním případě (Newyorská MET) vyšplhaly na dva miliony amerických dolarů, jen o něco nižší pak byly i při instalaci v dalších zmíněných divadlech.

V zahraničí dnes již existují velké specializované firmy, u nichž si operní domy mohou objednat vše potřebné pro titulkování přesně podle svých požadavků, od návrhu softwaru přes instalaci potřebného zařízení až po technickou podporu a odborné poradenství. Nejznámější takovou firmou na území Spojených států amerických je společnost *Figaro Systems*¹⁶, v Kanadě a současně v USA působí společnost *Aria Nuova*¹⁷, v Itálii například *Radio Marconi*¹⁸. O tom, že služby okolo titulkování operních představení se staly již zcela běžným obchodním artiklem, svědčí to, že některé z těchto společností nabízí operním domům také pojištění pro případ finančních ztrát, pokud by titulkovací zařízení nefungovalo a diváci by vraceli vstupenky. Operním souborům ostatně doporučují zahrnout do programové brožury klauzuli o tom, že titulky nejsou v ceně představení. Některé společnosti své služby pohotově rozšiřují, takže je dále možné získat formou pronájmu hotové překlady titulků v nejrůznějších jazykových mutacích. Tuto službu začala před lety jako první nabízet již zmíněná firma *Surtitles*^{TM19}, která má ve svém katalogu předpřipravené titulky k desítkám operních titulů.

4. 2 Historie a současnost titulkovacích systémů v České republice

Jak je patrné z tabulky č. 1 v kapitole 3. 2. 3, operní titulkování se od počátku 90. let velice pozvolna rozšířilo na celé území České republiky. Může se zdát překvapivé, že na tak malém území se vyvinula celá řada odlišných technologických modifikací titulkovacích systémů. Souvisí to především s tím, že česká divadla využívají služeb menších soukromých firem či odborníků-jednotlivců, kteří jsou schopni navrhnout a instalovat jak čistě technické zařízení, tak potřebný software každému divadlu na míru. Spolupráce mezi divadly v oblasti odborných konzultací či technické podpory není doložena, omezuje se na pouhé ověřování dosavadních zkušeností s titulkováním. Není ani známo, že by si divadla navzájem pronajímala již hotové titulky.

¹⁶ <http://www.figaro-systems.com/>

¹⁷ <http://www.aria-nuova.com/>

¹⁸ <http://radio-marconi.com/>

¹⁹ <http://www.surtitles.com/>

V českých operních divadlech se divák setká jak s vysunovací projekční plochou světlé barvy (Národní divadlo v Praze v historické budově, kde rozměr plátna je 260 x 150 cm), tak s displejem závěsným (ND Praha ve Stavovském divadle, rozměr plochy 340 x 100 cm) či stabilně upevněným nejrůznějších velikostí, typů a barev písma. Někde se text promítá na holou černou stěnu (Švandovo divadlo v Praze), v Divadle Hybernía, které promítá sedm jazykových verzí titulků současně, se titulky objevují na rozlehlé ploše horního proscénia pokryté speciální látkou. V naprosté většině divadel se titulkovací plocha nachází právě v nejvyšší části proscéniového oblouku nad jevištěm. Výjimkou bude titulkovací zařízení v Ostravě. Vzhledem k specifickému tvaru hlediště se vedení divadla rozhodlo instalovat titulkovací zařízení v předních lóžích (jedná se o technické lóže ve II. pořadí, nejbližší k jevišti) a ne na proscénium, protože z některých míst by na titulky nebylo vidět.²⁰ Podobně v areálu letního amfiteátru pod hradem Loket je u pravé strany jeviště umístěna obrazovka pro účely titulkování oper uváděných v cizím jazyce.

Zařízení obsluhuje zpravidla jedna osoba, většinou z jedné z kabin či lóží původně určených pro osvětlovače či zvukotechniku, někdy v přízemí (Stavovské divadlo), jinde na úrovni balkónu či galerie (Národní divadlo). Poslouchá text zpívaný na jevišti a zároveň jej sleduje v klavírním výtahu. Při tom vždy ve správném okamžiku stiskne k tomu určené tlačítko na klávesnici počítače. Jedná se o laptop vybavený upraveným editorem a spojený kabelem s promítačkou běžného typu.²¹ Jak jsem uvedl již v kapitole 3. 2. 2, v roce 2004 došlo u titulkovacího systému v Národním divadle k technologickému rozšíření, takže v současnosti lze již využívat čtyř řádků, tedy dvou na každou jazykovou verzi, a byl rozšířen také počet znaků na řádku.

²⁰ Článek Lukáše Drlíka *Budou v ostravské opeře titulky?* (Drlík 2007, online). Jakýmsi předchůdcem titulkovacího zařízení se v Ostravě stal zajímavý režijní prvek Lud'ka Golata v jeho inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny*. Mluvené pasáže byly prováděny česky, zatímco německy zpívané úseky doprovázely české „titulky“, tedy papírové tabule s českým překladem, které na obou bocích jeviště stojící asistentky držely zvednuté nad hlavou a operativně měnily.

²¹ Ve Státní opeře Praha je potřeba dvou členů obsluhy: jeden sleduje text v klavírním výtahu a dává pokyn druhému, který obsluhuje počítač.

5. RECEPCE TITULKŮ

5.1 Teoretické úvahy o recepci titulků

Titulkování operních představení se v posledních několika letech stává doslova fenoménem a samozřejmou součástí provozu operních divadel nejen v zahraničí, ale postupně i v České republice. Titulky vzbuzují emoce a rozdělují obecnost i odborníky na dva tábory, mají své odpůrce i zastánce. Je zajímavé, že polemiky ohledně titulků se vedou právě především o tom, zda „s titulky, nebo bez“, zatímco otázkou „jak“ se nezabývá téměř nikdo.

Podobná otázka se v operních kruzích řeší již celá staletí, totiž zda uvádět opery v originále či v překladu. Spor zastánců a odpůrců překládání operních libret zdá se nesmířitelný a každá strana nabízí na obhajobu svého názoru poměrně logické argumenty. Proti uvádění oper v překladu hovoří především skutečnost, že překlad dokáže poškodit provázanost hudební složky díla s jazykem libreta. Vždyť v opeře v naprosté většině případů platí ono okřídlené *prima le parole e poi la musica* – tedy skladatel komponuje hudbu na hotový text. Provázanost slova a hudby je pochopitelně u různých skladatelů a v různých stylových obdobích odlišná, přičemž velmi silná je například u Leoše Janáčka (srov. 9.2.2). Podstatným argumentem je také větší zpěvnost libreta v originálu (především v případě italštiny a francouzštiny).

Naproti tomu přívrženci překládání operních libret vyzdvihují skutečnost, že překlad umožňuje divákům hlubší porozumění toho, co se odehrává na scéně, a vylučuje tak nebezpečí, že se z opery stane pouhý „kostýmovaný koncert“ (Kaindl 1997: 272)²². To potvrzuje také David Pountney, jeden z nejvýznamnějších operních režisérů současnosti, a dodává, že slibovat návštěvníkům operního představení, že budou svědky uvedení Janáčka nebo Mussorgského „v originále“, neznamená nic než lhaní: „Reklama tvrdí, že představení jsou uváděna „v češtině“ nebo „v ruštině“, zatímco ve skutečnosti jde o nesrozumitelnou hatmatilku. Jistě že pěvci v hlavních rolích studují svůj text přepečlivě, ale jinde než na festivalových představeních nelze

²² Jak upozorňuje Peter Low, i mezi věhlasnými skladateli se našli tací, kteří si vysloveně přáli, aby jejich díla byla uváděna v rodném jazyce diváků, např. Richard Wagner či Giacomo Puccini. Podobně jako většina posluchačů kladli i tito skladatelé důraz na srozumitelnost zpívaného slova (Low 2002: 98).

očekávat, že představitelé menších rolí či sbor budou produkovat něco jiného než nesmysly, které navíc dirigent, mnohdy sám bez sebemenší znalosti takových jazyků, hrdě označí za „autentický zvuk žádaný skladatelem“.²³ Podobně zpěvák má mnohem větší příležitost rozvinout výrazovou škálu zpěvu právě tehdy, pokud rozumí dokonale všemu, co zpívá. Teprve tehdy je schopen pochopit veškeré konotace, respektive emocionální náboj každého jednoho slova a ten pak předávat posluchačům²⁴. Při nedostatečné znalosti jazyka, ve kterém zpěvák zpívá, nemůže nikdy vyvolat u diváka ani u ostatních umělců na jevišti ony spontánní reakce, ke kterým v opačné situaci dochází zcela instinktivně: „Během zkoušek se pěvci neustále navzájem ptají, „Co přesně znamená to, co jsi právě zpíval?“ I ti chytřejší umělci jsou od sebe přece jen vzdáleni a ještě více se vzdalují divákovi; sbor bývá zpravidla zcela bezradný a drží se několika málo klíčových slov. A tomu říkáte divadlo?“²⁵

Kulturně-politické klima poválečných desetiletí bylo překladu nakloněno, avšak rychle se globalizující svět přináší i opernímu umění důležitou výzvu: stále se stupňující internacionalizace jak na straně zpěváků, tak na straně návštěvníků operních představení si žádá řešení schopné vyhovět pokud možno všem. Nad přechodem od uvádění oper v překladech k zpívání v originále se v doslovu ke knize Michaely Zindelové *Sňatky s operou* zamýšlí teatroložka Eva Herrmannová:

[...] Až když se lidé vzpamatovali po Druhé světové válce a začali používat letadla i pro civilní dopravu, začaly se po vzdušných drahách pohybovat také operní „hvězdy“. Pro ty pak už nebylo třeba, aby měly na repertoáru široké spektrum operních děl takříkajíc od Bacha po Busoniho. Žádaná začala být naopak specializace: umělec zúžil své působení na několik rolí jistého stylu a

²³ Originální znění citace: „Performances are billed as being 'In Czech' or 'In Russian' when in fact they are in gobbledegook. Doubtless the principal singers will have studied their texts very carefully, but don't imagine that other than in festival houses the small parts and the chorus are giving you anything but mumbo-jumbo, which the conductor, who often doesn't understand a word of these languages either, will proudly describe as 'the authentic sound the composer wanted'.“ (Pountney 1999, online)

²⁴ Řada českých operních pěvců minulosti (např. sopranistka Milada Šubrtová) zatvrzele odmítala nabídky prestižních zahraničních angažmá právě proto, že by jim zpěv v jiném jazyce než mateřském neumožnil bezvýhradné odvedení role.

²⁵ Originální znění citace: „The rehearsal process is spent in inquiring from their partners, 'What exactly did you just say to me?' Even the clever performers are distanced from one another, and then further distanced from the audience; the chorus is left completely at sea, hanging on to occasional cue words. Is that theatre?“ (Pountney 1999, online)

s nimi pak vystupoval v co možná nejširším okruhu divadel. Na daných scénách se pak vědělo, že se dostaví skutečný „odborník“ s předem zajištěnou kvalitou. A aby nevznikl jazykový Babylon, začalo se zpívat v originále. [...] Starší pamětníci ovšem ví, že se dříve zcela „normálně“ zpívalo v překladech, srozumitelných domácímu publiku (konkrétně např. v předválečné vícejazyčné Praze Wagner nebo Weber v Národním česky a Smetana či Dvořák v Německé opeře německy...). (Zindelová 1997: 201)

Téměř všude na světě již během posledních dvou desetiletí skutečně převážila praxe uvádět opery v originále nad překlady libret. Vzhledem k odlišnému společensko-politickému vývoji v různých částech světa je však logické, že tento proces započal v každé zemi v jiné době a v některých případech není tato praxe ještě zcela ustálená. V zásadě lze říci, že pokud se ještě inscenují opery v překladu, děje se tak vesměs na regionálních scénách, kde nelze očekávat příliš vysoký podíl návštěvníků ani pěvců ze zahraničí, takže jazyk překladu se téměř zcela kryje s jazykem publika i jazykem domácího ansámblu sólistů i sboru. Nyní ale do hry vstoupily titulky jako velice vlivný prvek. Otázku, zda uvádět opery v překladu, či v originále, je tedy nutno poněkud poopravit. Co činí operu přístupnější divákovi více: uvádět představení v jazyce publika, nebo představení titulkovat?

U titulků existují poněkud odlišné důvody pro a proti, než tomu bylo u původního dilematu. Obrovským argumentem ve prospěch titulků je srozumitelnost zpívaného slova. To si uvědomovali již první tvůrci operních představení v barokní Itálii v 17. století. Jakýmsi předchůdcem dnešního titulkování byla kapesní tištěná libreta, která si diváci kupovali před představením a během něj – dříve se v hledišti neustále svítilo – pomocí libreta sledovali zpívané slovo. Lepší pochopení operního představení díky titulkům znamená nejen lepší subjektivní pocit diváka, ale přímo souvisí i s ekonomickými výhodami. Podle řady teoretiků i představitelů samotných divadel vede přítomnost titulků při operních představeních prokazatelně k vyšší návštěvnosti (např. Dewolf 2001: 187; Mateo Martínez-Bartolomé 2002: 66). Divák již dnes počítá s titulky jako se samozřejmou součástí operního představení. Existuje totiž velké množství potenciálních návštěvníků operních představení, kteří podceňují estetické kvality a hloubku oper, jakmile nejsou schopni vnímat zpívané slovo, a

návštěvu opery proto raději zavrhnou. Pokud se na představení přece jen dostaví, neumí – či snad nejsou ochotni umět – si je bez srozumitelnosti zpívaného slova vychutnat. Osobně jsem zažil, jak z monumentálně pojatých představení oblíbené Verdiho *Aidy* na letní scéně zámku Konopiště a v ostravské multifunkční hale – v obou případech bez titulků – značná část diváků o přestávce odcházela s odvoláním na skutečnost, že neví, o čem se zpívá. Titulky tedy mohou divadelnímu managementu sloužit jako účinný marketingový nástroj k získávání nových, především mladých diváků, kteří snadno podléhají jiným lákadlům zábavního průmyslu. Operní titulky se tedy z původně nadstandardní služby divákům stávají naprostou nutností a samozřejmostí, kterou na divadlech žádají pravidla současné konzumní společnosti.

Velmi zajímavý je poznatek Petera Lowa, podle něhož skýtá titulkování další výhodu s dopady jak ekonomickými, tak uměleckými. Operní soubory provozující titulky si mohou dovolit uvádět více oper současných skladatelů či naopak málo známá díla z dob minulých. Není třeba připomínat, že takovéto dramaturgické objevy mívají mnohdy stejnou estetickou hodnotu jako osvědčený a oblíbený repertoár (Low 2002: 99). Dramaturgové Josefína Panenková a Ondřej Hučín však tuto hypotézu nepotvrzují. Podle Hučina již dnešní operní divák bere titulky jako samozřejmost, alespoň tam, kde se již delší dobu praktikují, a proto jejich přítomnost či naopak absence na rozhodování o návštěvě velký význam nemá. Roli hraje spíše jméno skladatele, jméno inscenátora či téma opery, ale také reklama, kterou divadlo neznámému titulu opatří.²⁶

Je nicméně nutné si přiznat, že argumenty proti titulkování operních představení mají stejně pevný logický základ jako ty v jejich prospěch. Kritici titulkování nejčastěji upozorňují na problém narušování divákovi pozornosti. Carlson v tomto ohledu titulky vnímá jako stejně rušivé jako simultánní tlumočení činoherních představení. Titulky jsou sice na rozdíl od tlumočení médiem grafickým, avšak na divákovu pozornost mají obdobně negativní vliv. Kdekoli se objeví, tam se stávají centrem pozornosti a nutí diváka dělit pozornost mezi titulky a dění na jevišti. Jak připomínají De Lindeová a Kay, je-li film či operní představení doprovázeno titulky, mění se komunikační médium. Jestliže divák sleduje film či představení v jazyce, kterému rozumí, dělí pozornost mezi kanál zvukový a vizuální poměrně rovným dílem. Avšak při převodu

²⁶ Ondřej Hučín, bývalý dramaturg plzeňské opery, nyní šéfdramaturg opery ND Praha (cit. 15. 6. 2007), Josefína Panenková, dramaturgyně ND Praha (cit. 15. 6. 2007).

mluveného či zpívaného slova do grafické podoby titulků již divák není schopen vnímat zvuk i obraz souběžně oběma kanály, naopak musí vše vnímat jedním kanálem, tj. vizuálně (De Linde & Kay 1999b: 52). V opeře navíc divák pochopitelně využívá i nadále kanál zvukový, avšak již ne primárně za účelem porozumění významu, nýbrž vnímá estetické kvality zpěvu a hudebního doprovodu. V souhrnu má titulkované představení opery na divákovu pozornost obrovské nároky. Není pochyb o tom, že přítomnost titulků pro mnoho diváků činí operu přístupnější, avšak velká část tradičního publika je považuje za rušivý a zbytečný prvek (Carlson 2000: 83).

Velmi kritický a nesmiřitelný postoj vůči titulkům zaujímá David Pountney. To souvisí s jeho pozicí zastánce uvádění oper v překladech, o které byla řeč výše. Titulkům Pountney vytýká především to, že rozbíjejí onu unikátní syntézu hudby a textu vytvořenou skladatelem. Na titulkování se mu dále nelíbí jistá mechaničnost, chlad a umělost, která divákovi neumožňuje vnímat přeložená slova v těsném spojení s hudbou: „Tento ‚chladný‘ převod textu divákovi upírá jakoukoli představu o artikulaci – jak to které slovo zpívající herec používá. Jestliže pěvec některé slovo podává s výrazem sarkasmu či ironie, k divákovi se to nedostane, neboť titulky nejsou schopny přesně označit, co které slovo v textu konkrétně znamená. To je značné ochuzení.“²⁷ Tento argument je samozřejmě logický, avšak Pountney zapomíná na to, že i tehdy, je-li opera zpívána v jazyce diváka a zpěvák se sebevíc snaží o zřetelnost dikce, divák nemůže nikdy očekávat bezvýhradné porozumění každému jednomu slovu, už proto, že do hry vstupují určité zákonitosti akustické.

Doposud byla řeč o titulkování v jiném jazyce, než v jakém je opera uváděna. Zbývá ještě věnovat pozornost případům, kdy titulky jsou uváděny ve stejném jazyce, v jakém se zpívá celé představení. Low nad touto eventualitou neskrývá svůj údiv: „Ještě překvapivější je, že titulky mohou dokonce pomáhat lidem, kteří jazyk, ve kterém je představení zpíváno, znají. To proto, že zpívanému slovu je někdy obtížné rozumět, především pokud se zpívá ve vysoké poloze a bez pečlivé výslovnosti souhlásek. Zkušenosti v Helsinkách jsou takové, že když se uváděla finsky zpívaná opera s anglickými titulky, zřejmě s cílem pomoci zahraniční části publika, mnozí

²⁷ Originální znění citace: „This 'cold' delivery also removes all sense of articulation – of how a particular word is used by the singing actor. If a singer points a word sarcastically or ironically, the effect is lost because the surtitle cannot indicate which particular word in the text means what. This is a considerable impoverishment.“ (Pountney 1999, online)

místní diváci to přijali s povděkem, neboť měli potíže s porozuměním slovům zpívaným v jejich vlastním jazyce.²⁸ Low je zástupcem těch teoretiků, kteří se zabývají především recepcí anglických titulků u anglicky mluvících diváků v jejich domácím prostředí: většina operních scén v anglofonních zemích uvádí v naprosté převaze italský, německý a francouzský repertoár a diváci tedy téměř vždy sledují titulky ve svém rodném jazyce (opery angloamerické provenience se na repertoáru vyskytují v nesrovnatelně menší míře). Za takových okolností se výše zmíněný poznatek může skutečně jevit jako překvapivý. Je však nutné si uvědomit, že české divadelní prostředí, podobně jako to finské, je charakterizováno poněkud odlišnými podmínkami: nezanedbatelná část repertoáru je uváděna v jazyce domácím (vyjma Státní opery Praha, srov. kap. 3.2.3), zatímco titulky jsou při takových představeních téměř výhradně uváděny v cizím jazyce, čímž se může značná část publika (ta česká) cítit poněkud znevýhodněna. V takovém případě projevuje svou flexibilitu a dovede svůj handicap do jisté míry zmírnit tím, že sleduje titulky cizojazyčné, určené primárně jiné skupině diváků.

Vyvstává tedy nová potřeba uvádět titulky mimo jiné i v rodném jazyce domácího publika? V českých divadlech se s tímto jevem lze setkat zatím jen v ND Brno, a to jen ve velmi omezené míře (srov. kap. 3.2.3), zatímco v zahraničí je tento jev rozšířenější a stává se předmětem poměrně ostrých polemik. Tak například londýnská Královská opera Covent Garden uvedla v roce 2000 inscenaci opery *Billy Budd* anglického národního skladatele Benjamin Brittena s anglickými titulky. Tento krok si vysloužil obrovskou vlnu kritiky především v tom smyslu, že je urážkou jak umělců, tak diváků. Tato praxe údajně přispívá mimo jiné k degradaci interpretačního umění, neboť zpěvák, který ví, že jeho text může divák ve stejném jazyce – byť ve zkrácené podobě – sledovat na titulkovací ploše, se snadno přestane soustředit na kvalitu dikce (Mateo Martínez-Bartolomé 2002: 68n.).²⁹ Tento příklad a překvapená reakce P. Lowa

²⁸ Originální znění citace: „More surprisingly, surtitles can even help people who know the original language. This is because sung words can be hard to grasp, particularly when an aria is sung in a high register without good articulation of consonants. It is reported from Helsinki that when a Finnish work was staged with surtitles in English – presumably to assist foreigners in the audience – many locals expressed appreciation of them, having had difficulty following the words sung in their own language.“ (Low 2002: 99)

²⁹ Také podle D. Pountneyho programové využívání titulků – ať už je jejich jazyk jakýkoli – vede v konečném důsledku ke globálnímu úpadku umění, neboť dnešní mladí pěvci jsou titulkováním takřka nabádáni k tomu, aby obětovali srozumitelnost zpívaného slova ve prospěch zvukového objemu.

dosvědčují, že tato praxe se v anglofonním světě zatím setkává spíše s údivem a nepochopením.

Považuji nicméně za velmi užitečné zabývat se překladem operních titulků právě ze zorného úhlu specificky českých podmínek. Úvahy o funkci, kterou cizojazyčné titulky mohou plnit pro české návštěvníky česky zpívaných oper, jsou jedním z ústředních témat této práce.

5.2 Empirické šetření

Řada světových operních domů již empirické výzkumy mezi diváky zaměřené na recepci operních titulků prováděla a z výsledků vyplývá, že naprostá většina diváků titulky využívá a zároveň vítá (např. Dewolf 2001: 187). V českých divadlech se dosud podobné sondy neuskutečňují, nicméně odpovědní zástupci všech českých operních souborů, kde jsou titulky v provozu, kladné přijetí titulků ze strany diváků v obecné rovině potvrzují. Na druhou stranu divadla čas od času řeší stížnosti diváků. Ti se v mnohdy velmi rozhořčené poštovní či elektronické korespondenci vyjadřují jak k technické stránce titulkování (nevhodná synchronizace, krátkodobé výpadky či dlouhodobé poruchy zařízení, nízká viditelnost z některých sedadel apod.), tak i k obsahově-jazykové rovině. Lidé si všímají objektivně posuzovatelných nedostatků (překlepy), avšak velmi často rádi kritizují „chyby“ na rovině gramatické a stylistické a/nebo výběr lexika. Zřejmě největší zkušenosti s takovými ohlasy má Národní divadlo v Praze, už vzhledem ke složení publika a počtu jazyků, které v titulcích využívá. Podle dramaturgyně Josefiny Panenkové pocházejí kritické reakce na anglické titulky především od Čechů, téměř v žádném případě se nejedná o odborníky na jazyk či dokonce teorii překladu. Z pohledu translatologie je takováto kritika vesměs nerelevantní. Z vlastní zkušenosti vím – a potvrzuje to i Josefina Panenková³⁰, sama pověřená obsluhování titulkovacího zařízení –, jak spontánně dokáží diváci reagovat v případě, že titulky z nějakého důvodu přestanou uprostřed představení fungovat nebo je jejich viditelnost snížena například vinou příliš intenzivního jevištního osvětlení.

Výsledkem je pak stylisticky mdlé podání, jak se lze přesvědčit srovnáním se staršími nahrávkami (srov. Pountney 1999, online).

³⁰ Josefina Panenková (cit. 21. 2. 2006)

Současná praxe titulkování oper v Národním divadle v Praze mi byla podnětem pro empirické šetření menšího rázu. Národní divadlo tituluje opery v českém jazyce anglicky a stále častěji i německy (srov. 3.2.2). Tato skutečnost mě spolu s vlastní diváckou zkušeností a výše zmíněnými úvahami některých teoretiků (srov. 5.1) přivedly k hypotéze, že titulky v cizím jazyce jsou hojně využívány také českými návštěvníky, ač jsou primárně určeny návštěvníkům ze zahraničí. Tuto hypotézu jsem se pokusil empiricky ověřit pomocí jednoduchého šetření mezi diváky. Společně s touto hypotézou jsem empiricky ověřoval rovněž recepci titulků u návštěvníků, jimž jsou cizojazyčné titulky určeny především.

5. 2. 1 *Předmět a cíle výzkumu*

Výzkum by měl zmapovat vztah mezi operními titulky v cizím jazyce na straně jedné a jejich uživateli – Čechy i cizinci – na straně druhé. Vzhledem k možnostem a potřebám této práce má však tento výzkum jen omezený rozsah a doplňkovou povahu. Měl by tedy především ilustrovat míru, v jaké jsou titulky přijímány jejich koncovými příjemci, a zároveň může přispět k potvrzení, či naopak vyvrácení výše zmíněné hypotézy. Dále je důležité mít na paměti, že výzkum ilustruje specifika českých operních divadel, respektive operního souboru v českém hlavním městě a má sloužit jako doplněk k již provedeným výzkumům na jiných místech světa.

Výzkum se týká pouze Národního divadla v Praze, jmenovitě dvou inscenací českých oper: *Rusalky* a *Její pastorkyně*. Vzorke anglických titulků doprovázejících tyto dvě inscenace zkoumám v případové studii (viz kap. 9).

5. 2. 2 *Stanovení hypotéz a jejich operacionalizace*

Předmětem výzkumu jsou následující hypotézy:

1. Anglické titulky k česky zpívaným operám jsou hojně využívány jak rodilými mluvčími angličtiny, tak – a to především – uživateli angličtiny jako dorozumívacího jazyka, tedy i Čechy.

2. Existuje souvislost mezi polohou sedadla diváka a tím, zda titulky využívá, či nikoli.

Výzkum má odpovědět na několik otázek. První okruh se týká uživatelů-cizinců, tedy diváků, kteří nerozumějí česky zpívanému libretu. Zde hodlám navíc rozlišovat podle toho, zda je cizinec rodilým mluvčím angličtiny, anebo je pro něj angličtina tzv. *lingua franca*, neboli ji využívá jako dorozumívacího jazyka³¹, zda titulky skutečně využívá a zda je s nimi jako uživatel spokojen. Poslední položka sondy se týká českých diváků, kde mě zajímá odpověď na otázku, zda jim titulky v cizím jazyce pomáhají porozumět méně srozumitelnému pěveckému projevu v operách zpívaných v jejich rodném jazyce. V obou případech se navíc snažím zjistit, zda existuje souvislost mezi tím, v jaké míře divák titulky využívá, a tím, na kterém místě hlediště sedí.

5. 2. 3 Metodika šetření

Jedná se o kvantitativní výzkum realizovaný osobními rozhovory tazatelů s respondenty. Jako výzkumný nástroj byly vypracovány dva jednoduché dotazníky pro dva soubory respondentů. Jeden vzorek respondentů zahrnoval příslušníky sociologické skupiny „Uživatel – Čech“, druhý příslušníky skupiny „Uživatel – cizinec“. Vzorky byly sestaveny tak, aby mohlo být zohledněno kritérium umístění sedadla respondenta v rámci hlediště, tazatelé tedy rovnoměrně pokryli všechna patra hlediště Národního divadla od přízemí přes 1. a 2. balkón po 1. a 2. galerii. Výzkum naopak nezohledňoval věk ani pohlaví respondentů, míru jejich znalostí daného operního díla ani míru jejich jazykové kompetence v jazyce titulků v případě, že nejsou rodilými mluvčími angličtiny.

Sběr dat probíhal na jednom představení opery *Rusalka* (15. 11. 2006) a na jednom představení opery *Její pastorkyňa* (17. 11. 2006). Výzkum prováděli tři tazatelé, každý měl přiděleno jedno pásmo hlediště (přízemí; 1. a 2. balkón; 1. a 2.

³¹ Jazykové kompetence se u takovýchto uživatelů pochopitelně značně liší, ale předpokládám, že i mírně pokročilý uživatel angličtiny bude chtít titulky využívat.

galerie) a každý měl za úkol získat data od stejného počtu respondentů. Celkem bylo osloveno 100 respondentů skupiny „Uživatel – Čech“ a 100 respondentů skupiny „Uživatel – cizinec“. Zde je důležité upozornit, že jedno z představení (*Rusalka*) je zatím doprovázeno pouze anglickými titulky, zatímco *Její pastorkyňa* využívá anglických i německých titulků. Pro účely empirického šetření jsem proto v případě *Její pastorkyně* za rodilé mluvčí považoval pouze rodilé mluvčí angličtiny s tím, že rodilí mluvčí němčiny nebyli do sondy zahrnuti. Sběr dat navíc probíhal o druhé přestávce a po skončení představení, aby výsledky pokryly co možná největší část divácké zkušenosti. Všichni oslovení respondenti poskytli data ochotně, průběh výzkumu hodnotím jako velmi uspokojivý.

5. 2. 4 Vyhodnocení dat

Výsledky šetření prvního souboru respondentů, skupiny „Uživatel – Čech“, jsou uvedeny v tabulce č. 2:

Pásma hlediště	Počet respondentů	Používá titulky v cizím jazyce (počet)	Používá titulky v cizím jazyce (v %)
Přízemí	33	13	40 %
1. a 2. balkón	33	21	64 %
1. a 2. galerie	34	27	79 %
Celkem	100	61	61 %

Tabulka č. 2: *Výsledky šetření skupiny respondentů „Uživatel – Čech“*

Z výsledků vyplývá, že více než polovina návštěvníků česky zpívaných oper uváděných v pražském Národním divadle, pro něž je čeština jazykem mateřským, využívá pro lepší porozumění zpívanému slovu a tím i celému opernímu dílu titulků v cizím jazyce, tedy především v angličtině (případně němčině). Zároveň se potvrzuje souvislost mezi místem, odkud divák operu sleduje, a tím, zda titulky v cizím jazyce

využívá. Zatímco v přízemí je počet Čechů sledujících cizojazyčné titulky nejnižší, avšak nikoli zanedbatelný, na balkónech je podíl takovýchto diváků již výrazně vyšší a vůbec nejvyšší je na galeriích. Tento trend si lze vysvětlit především odlišnou mírou srozumitelnosti zpívaného slova na různých místech hlediště. Obecně se tvrdí, že v prvních řadách v přízemí a na 1. balkóně je akustika (a s ní i srozumitelnost zpěvu) nejlepší. Avšak ani zde nelze příliš generalizovat vzhledem k odlišným dispozicím jednotlivých pěvců. Objem a tón hlasu, technické dispozice a snaha pěvce o zřetelnou artikulaci, jeho momentální poloha v rámci jeviště, intenzita orchestrální hry či akustické vlastnosti divadla, to všechno jsou proměnné faktory, které míru srozumitelnosti zpívaného slova podstatným způsobem ovlivňují. Jistě by bylo zajímavé porovnat tyto výsledky s výsledky stejného šetření prováděného v jiném hracím termínu téže opery, protože Národní divadlo – jako ostatně všechny české operní soubory – provozuje svá představení tradičním středoevropským způsobem, tj. titul se objevuje na programu v pravidelných intervalech po několik sezón a v jedné roli se obvykle střídá několik pěvců. Umělecká úroveň jednotlivých představení – včetně míry srozumitelnosti zpívaného slova – je z tohoto důvodu značně proměnlivá.

Jistou roli v ochotě sledovat titulky může hrát také pohodlí diváka. Jak už jsem uvedl ve výčtu nevýhod titulkování, neustálý kývavý pohyb hlavy, především sedí-li divák v prvních řadách v přízemí a titulky jsou příliš vysoko, může být pro některé diváky nepříjemný. Výsledky šetření druhého souboru respondentů, skupiny „Uživatel – cizinec“, jsou uvedeny v tabulce č. 3:

Pásmo hlediště	Počet respondentů	Jazyková příslušnost		Používá titulky (počet)	Používá titulky (v %)	Z počtu uživatelů počet spokojených	Z počtu uživatelů počet spokojených (v %)
		Rodilý mluvčí AJ	Lingua franca				
Přízemí	33	6	27	28	85 %	21	75 %
1. a 2. balkón	33	4	29	31	94 %	27	87 %
1. a 2. galerie	34	8	26	33	97 %	26	78 %
Celkem	100	18	82	92	92 %	74	80 %

Tabulka č. 3: *Výsledky šetření skupiny respondentů „Uživatel – cizinec“*

Také z šetření prováděného mezi návštěvníky česky zpívaných představení, pro něž je čeština cizím jazykem, vyplývá značná obliba titulků. Podle očekávání představuje nejvyšší údaj podíl cizinců, kteří titulky využívají. I zde je zřejmá souvislost s tím, odkud představení sledují, byť rozdíly mezi jednotlivými pásmy hlediště již nejsou tak zřetelné jako u českých diváků. Zajímavý, a nadmíru důležitý pro další diskuse o tvorbě a podobě titulků, je poměr počtu rodilých mluvčích anglického jazyka a těch cizinců, pro které je angličtina jen jazykem dorozumívacím (*lingua franca*). Angličtinu jako nikoli mateřský, avšak dorozumívací jazyk používá přes osmdesát procent návštěvníků pražského Národního divadla. Spokojenost s titulky vyjádřila většina diváků, avšak tento údaj má skutečně pouze doplňkový charakter. Je totiž velmi obtížné vymezit, co si pod pojmem spokojenost může představit konkrétní návštěvník operního představení, a co naopak teoretik překladu. Proto jsem tuto otázku záměrně pojal při dotazování respondentů takto široce.

5. 2. 5 Závěr

Zbývá zhodnotit, jaký mají výsledky empirického šetření vztah k oběma stanoveným hypotézám. Pokud lze z výše uvedených výsledků vyvozovat závěry s alespoň omezenou platností, pak mohu konstatovat, že se do jisté míry potvrdily obě mé hypotézy. Anglické titulky k česky zpívaným operám jsou využívány nejen rodilými mluvčími, ale i uživateli angličtiny jako dorozumívacího jazyka, včetně Čechů. Navíc existuje jistá souvislost mezi umístěním sedadla v rámci hlediště a tím, zda divák titulky využívá.

Nad rámec výsledků uvedených v obou tabulkách bych rád upozornil na další cenné poznatky, které výzkum přinesl. Jsou nesmírně zajímavé z hlediska sociologického a psychologického. Tak například bylo zjištěno, že ovládá-li divák oba cizí jazyky užívané v titulcích (tj. v tomto konkrétním případě angličtina a němčina v *Její pastorkyni*), má vědomou tendenci obě jazykové verze porovnávat a vyvozovat z toho své soukromé závěry³². Podobně řada českých uživatelů během představení hodnotí „adekvátnost“ anglických titulků k českému libretu, tedy minimálně v těch úsecích, kde rozumí zpívanému slovu. Divák se tedy díky své přirozené zvědavosti stává takřka otrokem titulků a dobrovolně zvětšuje množství času a pozornosti jim věnované nad rámec nutnosti. Přestože mnou vypracovaný dotazník primárně nezohledňoval míru jazykové kompetence uživatele v jazyce titulků, z odpovědí respondentů dále vyplynulo, že divák je schopen využívat titulků za každou cenu. Mnohý český divák se slabou znalostí angličtiny se snaží z titulků vyrozumět, „co se dá“ - je to zřejmě jednodušší způsob recepce zpívaného slova, než pozorné naslouchání.

Z výsledků empirického šetření a z reakcí diváků – ať kladných či záporných – jednoznačně vyplývá, že se titulky staly samozřejmou součástí návštěvy operního představení a divák je vnímá velmi vážně a kriticky. Je tedy nutné věnovat jejich přípravě i samotnému provozování patřičnou pozornost.

³² Toto potvrzují i zástupci Divadla Hybernia, které díky unikátní technologii provozuje titulky v sedmi jazycích. Diváci údajně velmi často a rádi divadlo upozorňují na „chyby“, přičemž řada diváků je schopna provádět soukromou „srovnávací analýzu“ hned několika jazykových verzí.

6. OPERNÍ TITULKY V KONTEXTU MULTIMEDIÁLNÍCH TEXTŮ

6.1 Typologie multimediálních textů

Před podrobnějšími úvahami o jednotlivých aspektech překladu operních titulků považuji za nutné vymezit jejich místo v rámci typologie multimediálních textů a nabídnout srovnání s příbuznými textovými typy a druhy.

6.1.1 Textová typologie Kathariny Reissové

Průkopnickou práci na poli textové typologie odvedla na přelomu 60. a 70. let německá teoretička Katharina Reissová. Vyšla z modelu Karla Bühlera (srov. Bühler 1934) obsahujícího tři textové funkce: zobrazovací, vyjadřovací a apelovou. Pro účely kritiky překladu pak vymezila tři textové typy, vždy podle dominantní textové funkce: funkce zobrazovací převládá v textech informativních, funkce vyjadřovací v textech expresivních a apelová funkce je dominantní funkcí v textech operativních (v pozdějších pracích používá též termín „apelativní“). Vedle těchto tří kategorií zavádí Reissová ještě čtvrtý textový typ, „audiomediální“ (srov. Reiss 1971: 49n.), který později v reakci na kritiku tohoto termínu přejmenovala na „multimediální“ (srov. Reiss/Vermeer 1984: 211). Pro takové texty je typická závislost na mimojazykových (technických) médiích a nejazykových vyjadřovacích formách grafické, akustické a optické povahy (srov. Reiss 1971: 49).

Tomuto způsobu klasifikace textů však bylo vytýkáno, že směšuje dvě různá kritéria dělení: zatímco první tři textové typy se vymezují na základě dominantní komunikativní funkce, o zařazení mezi multimediální texty rozhoduje médium/média, které se na podobě textu podílí. Reissová později svou definici přehodnotila s tím, že multimediálnost již nebude vymezovat samostatný textový typ, ale může být součástí kteréhokoli ze základních tří textových typů. To dále rozvádí Mary Snell-Hornbyová, podle níž se za multimediální texty považují divadelní nebo rozhlasové hry, operní libreta, filmové scénáře, jejichž úplná realizace závisí na nejazykových médiích, tj. na scéně nebo obrazovce (Snell-Hornby, cit Janatová 2003: 32). Klaus Kaindl vnímá

multimediálnost jako provázanost jazykových a nejazykových znakových systémů, které konstituují text jako celek.

Z upravené klasifikace Kathariny Reissové lze vyvodit ještě bližší zařazení operního libreta jako textového typu. Textový druh³³ „operní libreto“ řadila Reissová jako realizaci expresivního textového typu mezi texty audiomediální (Reiss 1971: 50). Bližší pohled na problematiku komunikativních funkcí v textu libreta, který poskytuje Kaindl (1995: 73n.), však jednoznačné zařazení libreta k expresivnímu typu relativizuje. Kaindl jednak upozorňuje spolu s Wernerem Kollerem, že typologie K. Reissové není s to zcela pokrýt všechny komunikativní funkce, které dramatické texty zahrnují, a bylo by možné aplikovat také jiné modely (např. komunikační model Jakobsonův). Avšak podle Kaindla lze rozbořením komunikativních funkcí popsat pouze některé aspekty textu, zatímco překlad musí vycházet nikoli z přiřazení textu k jednomu typu, ale z všeobšíhlé interpretace. Kaindl (srov. 1995) na několika příkladech ukazuje, jak překvapivě heterogenní může být text operního libreta z hlediska komunikativních funkcí.

Existují úseky textu libreta, ve kterých lze pozorovat jasnou převahu určité komunikativní funkce. Tak například v recitativích a formách z recitativů odvozených dominuje funkce znázorňovací. Mezi příklady míst, které jsou do opery vkládány primárně s funkcí informovat, Kaindl uvádí situace, kdy posel přednáší doručenou zprávu, kdy postava čte dopis, ale také úseky zpívané sborem. Také vstupní árie slouží často k zasazení postavy do děje a k informování diváka o její povaze. Zde však Kaindl správně upozorňuje, že i funkčnost árie se s vývojem operního žánru proměnila: jestliže árie v barokních a romantických operách slouží především jako prostředek autoreflexe a zobrazení pocitů postav, od poloviny 19. století je již mnohde začleněna do děje jako akční prvek, čímž jsou jí přisouzeny nové funkce.

Naopak expresivita textu spočívá v jeho uměleckém utváření (rytmus, rozložení hlásek) i vyjádření citového rozpoložení postavy. Expresivní funkci lze nejčastěji nalézt v lyrických pasážích, ke kterým se řadí árie, dueta a ansámblové scény, kde pěvec ani

³³ Reissová rozlišuje textový typ a textový druh. *Textové druhy* jsou nadindividuální řečové a psané akty vázané na opakující se komunikační jednání. Pro každý druh existují v každé kultuře specifické konvence jak na rovině gramatiky a frazeologie, tak i co do strukturování textu (Reiss/Vermeer 198: 177). Jako *textové typy* se označují podtřídy textových druhů a jejich klasifikaci rozpracovala Katharina Reissová podle Bühlerova modelu (srov. Reiss 1971).

tak nezprostředkovává věcný obsah, který by posouval děj, nýbrž formou jakéhosi vnitřního monologu líčí citové rozpoložení postavy (Kaindl 1995: 78).

Jestliže má expresivní funkce význam především pro vnější komunikační systém (tj. komunikaci mezi jevištěm a divákem), pak s apelativní funkcí je to přesně naopak. Pokud postava apeluje na protihráče, očekává, že to ovlivní jeho chování a podnítl jej k určitému jednání. Jde tedy především o vliv na vnitřní komunikativní systém, tedy komunikaci mezi postavami na jevišti – apel obsažený v textu není určen divákovi, nýbrž ostatním postavám (např. zoufalý Rigoletto úpěnlivě prosí dvořany, aby mu vydali jeho milovanou dceru, kterou unesli pro záletnického Vévodu). K tomu je zpravidla zapotřebí dialogu, avšak i monologické formy se mohou vyznačovat převahou apelativní funkce. Podstatné podle Kaindla je uvědomit si, že vzhledem ke složitosti hudebně-dramatické struktury operního díla nelze v každém operním libretu jednoznačně určit dominantní komunikativní funkci ani u textu jako celku, ani u jednotlivých zpěvních čísel.

Výše zmíněná lingvisticko-muzikologická východiska Klause Kaindla jsou velmi užitečná pro bližší zařazení operních titulků. Jak uvádím v dalších částech této práce, existuje řada rozdílných přístupů k tvorbě titulků. Zásadním a prvotním krokem by měla vždy být volba přístupu ke komunikativním funkcím obsaženým ve zdrojovém textu. To jde ruku v ruce se stanovením účelu překladu.

6. 1. 2 Typologie překladu operních textů

Dosud nejdále se v typologii překladu zhudebněných textů dostal vídeňský teoretik překladu Klaus Kaindl. V práci *Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzung* (1997) se pokusil o klasifikaci všech typů překladových textů, které souvisejí s operou a které se objevily, částečně díky rozvoji technologií, teprve v posledních letech.

Kaindl rozlišuje dva základní typy překladů: akusticky vnímatelné a vizuálně vnímatelné. Každý z nich se vyskytuje ve třech odlišných variantách (Kaindl 1997: 272n.):

A. Akusticky vnímatelné překlady

Akusticky vnímatelný je podle Kaindla takový překlad, kde je výchozí text nahrazen textem cílovým, přičemž se objevuje v jedné z následujících tří variant:

A1. operní inscenace vycházející z libreta přeloženého pro hudebně-vokální ztvárnění:

oproti tzv. *Leselibretti* (libreta určená ke čtení, srov. oddíl B) se v tomto případě překládá s ohledem na hudební zakotvení mluveného textu. Překlad bývá zhotovován na základě písemné předlohy zpravidla pro určité vydavatelství, které pak práva k provozování této verze postupuje jednotlivým operním divadlům. Podle Kaindla je tato forma překladu v německy mluvících zemích nejčastější. Jak uvádím již v kapitole 5.1, v České republice v posledních letech tato praxe ustupuje výrazně do pozadí.

A2. operní inscenace vycházející z libreta přeloženého s ohledem na konkrétní režijní

koncepti: pro zhotovení takového překladu nebývá podle Kaindla zpravidla angažován překladatel, jeho funkci přebírá jeden či více členů inscenačního týmu (např. dramaturg, režisér, dirigent). Výchozím textem je původní text partitury, avšak určující jsou pro výslednou podobu překladu inscenační instrukce. Tato praxe je podle mého názoru spojena především s takovými inscenacemi, na jejichž podobě se podepisuje výrazná režisérská osobnost s cílem vytvořit experimentální divadlo. Vlna postmodernistických experimentálních režii již zcela zaplavila západoevropská divadla, do České republiky se dostává pozvolna a v mnohem umírněnější podobě, navíc v době, kdy převládá praxe uvádět opery v originále. Proto tento typ překladu není pro naše operní soubory příliš relevantní.

A3. vícejazyčné operní inscenace: v některých inscenacích zaznívají z jeviště dva jazyky či více, a to ze dvou důvodů. Především v minulosti, kdy téměř všechny inscenace byly nastudovány v jazyce publika, se řešilo hostování zahraničního pěvce tím, že dotyčný sólista zpíval svou roli v jazyce originálu (či ve svém rodném jazyce), zatímco domácí umělci zpívali v překladu. Tato praxe byla typická i pro

poválečné československé hudební divadlo.³⁴ Jenže právě ona výrazná internacionalizace domácího trhu s operními pěvci si v posledních letech vynutila přechod k systematickému uvádění oper v originále (srov. kap. 5.1).

S vícejazyčností se na českých operních scénách divák setká i v současnosti, avšak z poněkud odlišného důvodu. V případě oper, které nejsou zcela prokomponovány, tedy tam, kde mezi jednotlivými áriemi či ansámblovými scénami zůstávají mluvené dialogy či recitativy, lze takováto místa, osvětlující divákovi děj, uvádět v překladu, zatímco zpívané pasáže, které děj kupředu neposouvají a místo toho slouží k vyjádření citového rozpoložení postavy, mohou inscenátoři ponechat v originále (Kaindl 1997: 273).

B. Vizuálně vnímatelné překlady

Podle Kaindla jde u vizuálně vnímatelných překladů operních textů o to, že kromě překladu může divák (alespoň částečně) vnímat také cizojazyčný originál. Kaindl připomíná nejstarší známou formu operního překladu, tzv. *Leselibretto* (libreto určené ke čtení, překl. DM). V prvních desetiletích existence operního žánru zůstával sál během představení osvětlený, a proto bylo možné sledovat tištěný překlad libreta (Kaindl 1997: 273n.).³⁵

³⁴ V dobách komunistického režimu takto u nás vystupovali především sólisté ze Sovětského svazu a jiných zemí tzv. východního bloku, výjimečně italská pěvci – především kvůli na jejich očekávání příliš nízkým honorářům. Takové situace však nastávaly i v operetě, kde princip vícejazyčnosti mohl postoupit ještě o krok dále. Známým příkladem je ruský tenorista Gerard Vasiljev, který na přelomu 70. a 80. let vystupoval v Hudebním divadle v Karlíně v titulní roli Straussovy operety *Cikánský baron*. Zatímco mluvené pasáže se naučil v češtině, zpěvní čísla odváděl rusky. Ojedinělým případem téhož druhu z doby zcela současné je inscenace Bernsteinovy opery-muzikálu *Candide*, premiérována ve Státní opeře Praha v květnu 2006. Zpěvní čísla byla uváděna v anglickém originále (s českými titulky) a mluvené pasáže česky (s titulky anglickými). Inscenace tak byla ve složce mluvené i zpívané srozumitelná jak českému divákovi, tak zahraničnímu návštěvníkovi ovládajícímu angličtinu. Sólistický ansámbl tvořili čeští umělci s výjimkou americké sopranistky Marnie Breckenridge, která alternovala roli Cunegonde s českou zpěvačkou (Jana Sibera). V představeních, kde v roli vystupovala česká pěvkyně, probíhalo vše výše zmíněným způsobem. Pokud však Cunegonda ztvárňovala její americká kolegyně, pak nejen zpěv, ale také mluvené pasáže pronášela v rodné angličtině (s anglickými titulky), což především při dialogu s Candidem, který jí odpovídal česky, posilovalo komický až ironický efekt, o který si konkrétně toto dílo přímo říká.

³⁵ Kaindl dále uvádí, že i dnes je možné sledovat tištěný překlad libreta, a sice na zvláštních místech v hledišti, která mají omezený výhled na scénu, a jsou proto vybavena malými lampičkami umožňujícími čtení i během představení, kdy je v hledišti zhasnuto. V České republice se tato praxe neuplatňuje.

B1. operní inscenace doprovázené titulky: k této praxi se uchylují především větší operní divadla, která uvádějí inscenace převážně v originále a která disponují potřebnými technickými a finančními možnostmi. Na rozdíl od akusticky vnímatelných variant překladu zde nehraje roli ani frázování, přízvukování, počet slabik, ani zpívatelnost (Kaindl 1997: 274). Jak je uvedeno již v úvodu práce, došlo za poslední roky k obrovskému nárůstu popularity titulkování na celém světě i v České republice.

B2. překlad promítaný na displej: titulky jsou promítány na displej umístěný na zadní straně opěradla každého sedadla v hledišti a divák má možnost sám se rozhodnout, zda zařízení zapne, či bude představení sledovat bez titulků. Má dále možnost výběru z většího počtu jazyků (Kaindl 1997: 274). Blíže se tímto technologickým systémem, nazývaným elektronické libreto, zabývám v kapitole 4.1.

B1. tlumočení ve znakové řeči: na boku jeviště je přítomen tlumočník, který neslyšícím divákům tlumočí hudební formu, obsah zpívaného textu i jevištní dění (Kaindl 1997: 274).³⁶

Jak je vidět z Kaindlovy typologie překladu operních textů i z přehledu technologických možností v kapitole 4, je nutné velice pozorně rozlišovat funkce a účel jednotlivých textů a brát v úvahu odlišné nároky na překladatelský proces i důsledky, které text může mít pro výslednou podobu inscenace.

6.2 Srovnání operních titulků s obdobnými typy textů

Jak již bylo konstatováno v úvodu (srov. kap. 3.1), titulkování oper se vyvinulo z titulkování filmů, k němuž má co do způsobu tvorby a nároků nejbližší. Souvisí však s dalšími textovými druhy, které se váží k hudebnímu divadlu.

³⁶ Tuto službu příležitostně nabízejí sluchově postiženým především operní soubory ve Velké Británii, např. Anglická národní opera či Královská opera Covent Garden, obě v Londýně.

Peter Low (2002: 99n.) rozlišuje dva základní způsoby překladu operních textů. Verze určená ke zpěvu (*singable version*) bývá součástí partitury a klavírních výtahů, zatímco v poslední době nabývá na popularitě vydávání nerýmovaných, neveršovaných překladů operních libret jako součást bookletů doprovázejících nahrávky CD či DVD. Někteří vydavatelé posluchačům nabízejí výběr až čtyř jazykových verzí takovéhoto překladů. Nespornou výhodou tohoto typu textu je, že si jej posluchač může číst nejen paralelně s poslechem nahrávky, ale také v libovolném čase. Low upozorňuje, že ze srovnání obou zmíněných způsobů překladu s překladem operních titulků vyplývá skutečnost (kterou dobře chápou odborníci, avšak méně již laická veřejnost), že veškeré překládání je „ad hoc“: cílový text pořízený s ohledem na určitý účel zpravidla není ideálním řešením pro účel jiný. Verze libreta určená ke zpěvu, chce-li být zpívatelná, nesmí vznikat bez ohledu na rytmus, délku not či přízvuky. V případě prozaických textů přikládaných k nahrávkám není nutné zohledňovat zvukové vlastnosti textu, naopak jde spíše o sémantický či až doslovný překlad poskytující vyčerpávajícím způsobem obsah zpívaného slova, který však nemá ambici fungovat samostatně, protože vždy slouží jen jako doplněk k hudební nahrávce. Ještě o krok dál jdou operní titulky. Neměly by být tak obsažné jako doprovodná libreta a navíc by měly dostatečně zohlednit neverbální, kontextové významy vznikající na jevišti v průběhu živého představení.³⁷

Jak poznamenávají Christina Hurtová a Brigitte Widlerová, u titulkování filmů i operních představení platí podobná technická omezení, jako např. drastická redukce množství textu, požadavek snadné čtivosti a soulad s optickou informací. Tvorba takovéhoto překladů vyžaduje vzhledem k jejich zakotvení do celkového rámce filmu/opery spolupráci překladatele s odborníky z jiných oborů (Hurt & Widler 1998: 263). Podobné vlastnosti spatřuje u obou typů titulkování také Peter Low: u obou typů překladu by mělo jít o čitelnou verzi verbálního materiálu dramatického díla, které má také vizuální a akustické vlastnosti. Dále musí taková verze cílového textu čelit časovým i prostorovým omezením a musí být „lehce stravitelná“, tj. divák, který sleduje také jiné věci, ji musí být schopen rychle přečíst a pochopit (Low 2002: 101).³⁸

³⁷ Blíže se sémiotickými aspekty různých verzí operních textů zabývá kapitola 7.

³⁸ Různé strategie překladu operních titulků jsou předmětem kapitoly 8.

Někdy dochází k propojení operního žánru a filmových/televizních titulků. Taková situace nastává u videonahrávek operních představení, které jsou doprovázeny titulky. Funguje zde stejný princip jako u titulků filmových a i zde je velkou výhodou to, že sledování titulků si žádá jen minimální odchylku divákova zraku od samotného záběru. Jestliže jsou titulky vytvářeny až po skončení představení, je možné je navíc přesně sladit s ohledem na rytmus i obsah (Dewolf 2001: 187). Pro účely šíření televizními kanály či vydávání klasických videokazet VHS jsou operní představení doprovázena jednou až dvěma jazykovými verzemi titulků. Vzhledem ke všeobecnému nárůstu popularity disků DVD dnes vydavatelství poskytují divákům operních nahrávek komfort srovnatelný s filmovými nahrávkami, takže u prodáváných disků lze titulky zpravidla vybírat z pěti i více jazykových mutací.

Operní titulky lze dále vnímat v podobném kontextu jako simultánní typy překladu dramatických textů činoherních. Jak připomíná Marvin Carlson, byly již v závěru 19. století při zahraničních vystoupeních hereckých hvězd Sarah Bernhardtové či Tommasa Salviniho divákům nabízeny tištěné překlady textu vystoupení, aby představení mohli sledovat také ti, kteří rodný jazyk herce neovládali. Technologicky příznivý konec 20. století umožnil rozvoj jiných dvou typů simultánního překladu činoherních představení. Jednak je to simultánní tlumočení poskytované divákům prostřednictvím sluchátek a pak také titulky promítané buď na plochu nad proscéníem nebo na displej na zadní straně opěradel sedadel. Druhá dvě řešení nacházejí uplatnění pochopitelně i v opeře (Carlson 2000: 79n.).³⁹ Podle Carlsona bylo v činohře titulkování přijato s menší mírou protestu než v opeře. Jednak proto, že mluvené divadlo se spoléhá mnohem více na jazyk, a přístupnost příslušného jazyka divákům je proto zcela zásadní.⁴⁰ Dále je standardní operní repertoár mnohem omezenější než činoherní, a většina návštěvníků operních představení tak zná tento repertoár natolik, že téměř nepotřebují pomoc ve formě překladu z jím neznámého jazyka (tamtéž: 83n.). S tímto názorem lze však polemizovat. Je sice pravda, že běžně uváděný repertoár je omezen na dvě tři desítky titulů (příčemž dramaturgie českých operních souborů je dosud povýtce málo odvážná, takže Carlsonovo tvrzení pro ně platí snad ještě více než

³⁹ Další využití titulků v činohře je předmětem kapitol 3.2.4 a 7.

⁴⁰ Při tvorbě titulků k činoherním inscenacím se však příležitostně objevuje také požadavek, aby titulky vystihovaly formální zvláštnosti originálu. Tak například při převodu francouzských veršovaných dramát může překladatel dostat za úkol zachovat alexandrín i v českých titulcích.

pro operní divadlo v zahraničí), avšak nelze v žádném případě tvrdit, že většina diváků je s dílem obeznámena natolik, že necítí potřebu titulky využívat. Opera jako vysoce syntetický žánr má na vnímání příjemce velmi vysoké nároky a k solidnímu porozumění díla je zapotřebí je slyšet či vidět na jevišti vícekrát. Carlson měl zřejmě na mysli obeznámenost diváka se základní dějovou linií, což však k pochopení složitosti hudebního vyjádření, kulturních konotací souvisejících s místní a časovou zakotveností díla a skladatelova záměru rozhodně nestačí.

6.3 Vztah titulků k výchozímu textu a inscenaci

6.3.1 *Výchozí text pro překlad operních titulků*

Zásadní roli v procesu překladu jakýchkoli textů i v posuzování jeho kvality hraje výchozí či zdrojový text. Podle izraelského teoretika překladu Gideona Touryho je v řadě případů pravděpodobná existence několika kandidátů na výchozí text. Určení, který text je pro posuzovaný překlad textem výchozím, by potom mělo být součástí srovnávací analýzy. V některých případech existuje několik verzí předpokládaného výchozího textu a nelze s určitostí stanovit, která z nich posloužila jako bezprostřední východisko pro daný překlad, či zdali výchozím textem nebyla v daném případě kombinace dvou či více verzí. Toury upozorňuje, že kandidáti na výchozí text mohou existovat ve více jazycích a skutečný výchozí text pak může být dokonce kompilací textů více různých jazyků. Dalším případem je situace, kdy překlad slouží jako výchozí text pro jiný překlad (Toury 1995: 76n.). Toury tyto úvahy rozvádí především na příkladu filmových titulků, avšak jejich podobnost s titulky operními opět dovoluje vztáhnout tyto úvahy i na předmět této práce.

Toury zmiňuje několik konkrétních příkladů potenciálních kandidátů na výchozí text pro filmové a televizní titulky: mluvená verze, která však málokdy slouží jako bezprostřední východisko pro titulky, dále dialogový scénář, původní literární dílo, ze kterého vychází scénář, překlad takového textu do jazyka titulků či do třetího jazyka, překlad scénáře a samozřejmě kombinace několika (či všech) těchto možností (Toury 1995: 76).

Podobně je tomu v případě operního titulkování. Mezi kandidáty na výchozí text je možné počítat především libreto, tak jak se objevuje v partiturách a klavírních výtazích, přičemž ani zde nebývá praxe zcela jednoznačná. Libreta jsou ve většině případů texty značného stáří, podléhají nejrozličnějším dobovým vlivům a v průběhu dlouhých desetiletí a staletí v nich mohou být prováděny dramaturgické i muzikologické úpravy. Jde například o krácení či rozšiřování textu, stylistické úpravy s cílem přiblížit text dobovým očekáváním publika, ale i změny jazyka související se změnami hudebního materiálu. Povaha úprav a jejich míra je v každém období jiná. Radikálních škrtů a jiných úprav se dopouštěli především nakladatelé, šéfové operních domů a dirigenti v dřívějších dobách, aby se přizpůsobili reakcím publika či naopak demonstrovali své vlastní názory na stylovou interpretaci díla. Dnes je interpretační tradice většiny děl (především těch často uváděných) již zpravidla ustálena a operní soubory se v případě existence několika verzí titulu (a tedy i libreta) přiklánějí k té či oné, aniž by prováděly další zásahy do partitury. Úpravy textu však může provádět již sám skladatel (či libretista, případně oba najednou). Není tedy existence operního libreta ve dvou či více verzích nijak vzácným jevem, a s tím je nutné počítat jak v procesu tvorby titulků, tak také při hodnocení jejich kvality.

Za potenciální výchozí text pro překlad operních titulků je dále možné považovat nejrozličnější dramaturgické adaptace libreta. Ty se pořizují například pro účely programových brožur nabízených k prodeji během představení či doprovodných bookletů k CD/DVD nahrávkám oper a mohou se od textu zpívaného v daném představení, respektive na nahrávce odchylovat. Stále častěji se lze v operní praxi setkat také s případem, kdy již existující verze titulků slouží jako výchozí text pro jinou jazykovou verzi. Tuto metodu mohou využívat operní soubory, jimž technologické zařízení umožňuje titulkovat představení v několika jazycích. Různé jazykové verze titulků ke stejnému představení mohou tedy vycházet z různých výchozích textů a jakékoli hodnocení vztahu mezi překladem a originálem musí bezpodmínečně zahrnovat přesné vymezení výchozího textu.

Záleží samozřejmě na titulkovací politice divadla a na osobnosti překladatele. Pokud titulky vytváří dramaturg či jiný zaměstnanec divadla disponující patřičným jazykovým vybavením a překladatelskými schopnostmi, bude pro něj výchozím textem zpravidla přímo libreto. Naopak externí překladatel bude

pravděpodobně potřebovat pomoc dramaturga, pochopitelně hodně záleží na hudební erudici překladatele i jeho obeznámenosti s divadelním provozem.

Konkrétní příklady variability přístupu ke zdrojovému textu lze najít také v Národním divadle v Praze. Jak se ukázalo, velmi záleží na tom, v jakém jazyce je opera uváděna. Většina titulů na repertoáru českých operních divadel je italské provenience, v případě Národního divadla je poměr italsky zpívaných oper nepatrně menší. Takové inscenace bývají v ND doprovázeny českými a anglickými titulky. První krokem je tvorba českých titulků. Podle dramaturgyně Josefíny Panenkové je primárním výchozím textem libreto v klavírním výtahu té verze opery, která se právě připravuje. Překladatelka nejprve vyhotoví doslovný překlad libreta – jakýsi podstročnik –, shrnující především významovou složku a sloužící pěvcům při studiu role. Následuje literární překlad libreta, který respektuje jak význam, tak i formálně-estetické kvality originálu a je zařazován do programové brožury nabízené k prodeji divákům během představení. Až nakonec překladatelka přistupuje k překladu titulků, přičemž v mnoha případech titulky představují jakousi kompilaci výše zmíněného doslovného a literárního překladu. Zdrojem informací jsou překladatelce v procesu překládání také CD/DVD nahrávky dané opery. Ty jí spolu s klavírním výtahem umožňují titulky připravit s ohledem na tempa a frázování. Během zkoušek pak dramaturgyně po dohodě s překladatelkou provádí dílčí úpravy. Ty vyplývají například z odlišných temp, která dirigent pro připravovanou inscenaci zvolí. Jedná se zpravidla o krácení či nové dělení titulků, avšak podle Josefíny Panenkové jsou tyto zásahy spíše ojedinělé. Překladatelka do angličtiny pak pracuje s českými titulky jako s výchozím textem, avšak přihlíží také k italskému originálu. Postup je stejný i u oper v jiných jazycích.

Naopak poměrně odlišný je postup u tvorby anglických a německých titulků k českým operám. Nejprve dramaturgyně upraví české libreto podle klavírního výtahu. Předpřipraví úseky, které budou tvořit základ pro jednotlivé titulky,⁴¹ přičemž radikální úpravy se týkají pouze sborových či ansámblových výstupů, kde se vybírá pokud možno vždy jen jedna linka textu, všeobecně lze však říci, že tento zdrojový text se s libretem z velké části kryje. Dramaturgyně krátí pouze přívlastky, vedlejší věty a další prvky textu, které uzná za nepodstatné pro účely titulkování.

⁴¹ Proces rozdělení textu do titulků a jejich načasování se nazývá *spotting*.

Některé opery se na repertoár divadla pravidelně vracejí. Pokud byla předcházející inscenace téže opery již otitulkována, slouží původní titulky jako výchozí text pro titulky nové. Překladatelka s dramaturgyní titulky zpravidla revidují po formální i obsahové stránce, opět s přihlédnutím k podobě připravované inscenace, popřípadě titulky rozšíří, pokud od premiéry předchozí inscenace došlo k technologickému rozšíření titulkovacího systému. Konkrétní příklady strategie překladu a tvorby anglických titulků k českým operám přináší případová studie (viz kap. 9).

Kromě výše popsaných postupů se v praxi ND Praha uplatňuje ještě jiný přístup, kdy titulky téměř kopírují text libreta, které bylo z nějakého důvodu celé přeloženo do angličtiny či němčiny. V nedávné době to byly například opery *Nagano*, *Dobře placená procházka* (tam titulky odpovídaly do značné míry anglické/německé verzi libreta) a zajímavý je příklad *Řeckých pašijí* Bohuslava Martinů.⁴² Do anglických titulků byla jen s minimálními úpravami převzata původní, tj. anglická verze libreta a do německých titulků jeden ze starších překladů libreta používaných v německých divadlech.

Již jen na okraj uvádím, jak zajímavá může být situace při překladu a tvorbě titulků pro činoherní inscenace. Jak ukazuje praxe v pražském Švandově divadle (srov. 3.2.4), text do anglických titulků bývá u her přeložených z angličtiny přebírán právě z původního textu, tedy originálu hry. Pokud u některé české hry již existuje funkční divadelní překlad do angličtiny, opět je bez výrazných úprav promítán ve formě titulků. U ostatních her se tvorba titulků řeší případ od případu odlišnými způsoby. Jak jsem však již konstatoval v kap. 3.2.4., pokud se v titulcích objevuje plná literární verze hry, výrazně to zvyšuje nároky na vnímání ze strany příjemce.

⁴² Bohuslav Martinů komponoval řadu svých oper na libreta v cizím jazyce (francouzské, anglické, italské). Operu *Řecké pašije* složil na anglické libreto, takže na českých jevištích se uvádí v českém překladu.

6. 3. 2 *Vztah adekvátnosti mezi výchozím textem a titulky*

Podle Touryho lze předpokládat, že každý překlad je v nějakém vztahu ekvivalence vzhledem k originálu. Otázka tedy již nezní, zdali existuje ekvivalence mezi těmito dvěma texty, nýbrž jakého je typu a stupně (Toury 1980: 115).

Německá funkcionalistická škola 70. – 90. let zavádí do teorie překladu důležitý pojem *skopos*. Ten je definován jako účel textu nutný pro dosažení určitého cíle. Překlad je pojímán jako jednání za účelem dosažení skoposu a veškeré překladatelské jednání je skoposem determinováno (srov. Reiss/Vermeer 1984). Reissová dále pracuje s termíny ekvivalence a adekvátnost (*Äquivalenz*, *Adäquatheit*), které se v teorii překladu vyskytovaly již dříve, a definuje je takto:

- ekvivalence označuje vztah mezi cílovým a výchozím textem jako celky nebo mezi jejich částmi, pokud v příslušné kultuře plní stejnou komunikativní funkci
- adekvátnost při překladu výchozího textu (nebo jeho části) označuje vztah mezi cílovým a výchozím textem při zohlednění účelu (skoposu), který je při daném překladovém procesu sledován (Reiss/Vermeer 1984: 139, překlad DM)

Ekvivalenci lze podle Reissové označit rovněž jako adekvátnost skoposu, tj. přiměřenost účelu. Překlad je komunikativní tehdy, plní-li v cílové kultuře stejnou funkci jako originál v kultuře výchozí. Existují však případy, kdy při procesu překladu dochází ke změně komunikativní funkce, jinými slovy již zadání překladu počítá s tím, že překlad bude plnit jinou funkci, než plnil originál. Takové cílové texty Reissová nazývá přepracování (*Bearbeitung*). K „přepracování“ výchozího textu může dojít z několika důvodů: cílový text má sloužit jinému typu příjemců, než jakému sloužil originál; překlad má plnit jiný účel než text výchozí; pokud překlad vědomě (a záměrně) mění určitou vlastnost (či více vlastností) výchozího textu. Mezi přepracování, pro která je typický posledně jmenovaný rys, řadí Reissová také filmové a televizní titulky. Ty podle ní představují intersémiotický typ překladu, neboť do písemné formy převádějí znakové systémy, jako jsou řeč, mimika a gesta. Pro takové překlady je charakteristický požadavek snadné čtivosti, přestože se originál vyznačoval komplikovanými jazykovými prostředky. Dochází tedy při překladu k vědomé a

záměrné změně některých charakteristických rysů originálu. Z tohoto důvodu již nelze u takových překladů mít za cíl dosáhnout vztahu ekvivalence, ani jej požadovat při hodnocení překladu. Místo toho zde nastupuje kritérium adekvátnosti. Té lze docílit jedině tehdy, pokud se volba jazykových znaků při překládání podřizuje účelu (skoposu) překladu (Reiss/Vermeer 1984: 136n.). Tuto charakteristiku lze pochopitelně vztáhnout také na překlad operních titulků a tato práce ve své poslední části, případové studii, ilustruje na dvou vzorcích operních titulků, jakým způsobem lze v praxi kritéria adekvátnosti naplnit (viz kap. 9).

6. 3. 3 *Závislost titulků na inscenaci*

Operní titulky, tj. překlad, který je během představení promítán na displej nad jevištěm paralelně ke zpívanému originálnímu textu, staví překladatele před podobné problémy jako televizní titulky [...]. Ovšem na rozdíl od televizních titulků se u nadtitulků objevuje specifický problém, a sice že se optická informace inscenace může od originálního textu odchylovat. Překladatel je proto nucen zohlednit nejen výchozí text, ale i inscenaci, aby diváka nemátl rozdíly mezi titulky a děním na jevišti. (Hurt & Widler 1998: 262, překlad DM)

Hurtová a Widlerová zde narážejí na častý jev zvlášť současného operního divadla, kdy režijní koncepce dílu dodává jiné časové, místní, ale i významové parametry, než jak jsou skladatelem a libretistou „předepsány“ v libretu a partituře. To staví překladatele operních titulků před závažné rozhodnutí. Budou titulky vycházet čistě jen z libreta, nebo budou odrážet všechny zvláštnosti konkrétní inscenace, anebo se překladatel pokusí oba přístupy skloubit dohromady? V rozhodování mu jistě pomůže obecnější politika titulkování v daném divadle a především účel (skopos) překladu (srov. 6.3.2).

Zastávkyní teze výhradní závislosti titulků na libretu a potřeby sledovat co možná nejtěsněji originál a jeho styl je například Linda Dewolfová (2001: 181). Naopak finská teoretička Riitta Virkkunenová upozorňuje na to, že je potřeba důsledně rozlišovat mezi výchozím textem a jevištním provedením (inscenací).

V důsledku rozdílné míry závislosti na libretu se pak vydělují dva základní přístupy k tvorbě titulků. Některé operní soubory vycházejí při titulkování striktně z libreta s cílem poskytnout o něm divákovi co možná nejobjektivnější informace. Takovým operním domem je například slavná londýnská Královská opera Covent Garden. Podle Christiny Hurtové považuje toto divadlo titulkování za součást neutrálních služeb, které nabízí; z tohoto důvodu titulky nesmí zprostředkovávat umělecké představy režisérů. Na druhou stranu vede tato praxe ke snížené míře přesnosti titulků, což bývá častým předmětem stížností ze strany diváků (Hurt, cit. Virkkunen 2004: 94).

Podle Hurtové a Virkkunenové existuje také opačná strategie titulkování. Ta vnímá titulky jako součást *gesamtkunstwerk*⁴³ opery, kdy cílem je začlenit je v co nejvyšší míře do konkrétní inscenace (Hurt, cit. Virkkunen 2004: 94). Titulky mají schopnost samostatně nést nejrůznější významové i formální prvky nezávisle na libretu⁴⁴ a lze pomocí nich inscenaci v různé míře dotvářet a tím i manipulovat s diváckou interpretací.⁴⁵ Obrovský význam titulků v tomto ohledu potvrzuje i dramaturg Ondřej Hučín:

[...] titulky – často samotnými divadelníky velmi podceňované – tvoří jeden ze základních vjemů operního diváka. Proto jejich obsažnost či neobsažnost, styl zvoleného jazyka a další věci bezprostředně ovlivňují divákův zážitek jak z hudebně-dramatického díla samotného, tak z inscenace. Jsou vlastně součástí režie dané inscenace, protože textovou část opery interpretují, významově posouvají, dokáží u vnímavého diváka zásadním způsobem ovlivnit vyznění samotné inscenace. Platí tady stejné zákonitosti jako ve vztahu originál a překlad. Díky titulkům vlastně můžeme „modernizovat“ řadu oper, jejichž jazyk zní v originále archaicky a krkolomně. Nejde o to, měnit zcela význam textu, ale volbou jazykového stylu text divákům více přiblížit.⁴⁶

⁴³ Německý termín *gesamtkunstwerk* je připisován opernímu skladateli Richardu Wagnerovi, avšak běžně se používá pro označení syntézy několika uměleckých forem, tedy spojení například hudby, mluveného slova, výtvarných prvků v jednom celku.

⁴⁴ Více o sémiotice divadla a operních titulků srov. kap. 7.

⁴⁵ Srov. princip titulků jako režijního prvku v činohře kap. 7.

⁴⁶ Ondřej Hučín, bývalý dramaturg plzeňské opery, nynější šéfdramaturg opery ND Praha (cit. 15. 6. 2007).

Zvlášť radikální tvůrci dokáží tento potenciál titulků využít (či snad až zneužít) ve svůj prospěch, jak ilustruje Low na vlastní zkušenosti titulkaře. Pracoval jako překladatel titulků pro soubor Canterbury Opera na Novém Zélandu. Režisér Bizetových *Lovců perel* využil skutečnosti, že místní diváci nerozumějí francouzsky zpívanému libretu, a ve své režijní koncepci některé zpívané úseky zcela ignoroval. Po překladateli pak požadoval, aby tyto posuny inscenace oproti libretu při tvorbě titulků zohlednil, takže výsledný dojem, který si divák z představení odnesl, byl zcela v intencích režiséra (Low 2002: 107).

Virkkunenová ovšem správně podotýká, že v případě operních titulků existuje, stejně jako u jakéhokoli jiného typu textů, tolik překladatelských strategií, kolik je překladatelů (Virkkunen 2004: 95). Některé si kladou za cíl poskytnout velmi podrobný přehled děje, a proto se překládá všechno, co se na jevišti zpívá, jiné zprostředkovávají pouze nejnutnější obsah a neberou v potaz redundantní informace, ignorují opakování slov či celých úseků, ani se nepokoušejí napodobit vokálně-hudební strukturu originálu (tamtéž: 94). Je však důležité si uvědomit, že volba překladatelské strategie do značné míry závisí na obecné titulkovací politice daného divadla a potažmo na požadavcích odpovědného dramaturga. Z té či oné strategie pak vyplývají rozdílné kvantitativní vlastnosti titulků a rozdílné nároky, které kladou na cílového příjemce, tedy diváka. V praxi se tak lze setkat s případy, kdy u představení doprovázeného několika verzemi titulků každá z verzí vděčí za svůj vznik jiné strategii. To vnímavé diváky často podněcuje ke srovnávání různých verzí a k potřebě projevit svůj názor připomínkami adresovanými na vedení divadla. V této souvislosti je zajímavé poukázat na poměrně flexibilní přístup společnosti Aria Nuova (srov. kap. 4), která má v nabídce hned několik verzí titulků k jednomu opernímu dílu právě proto, aby si zákazník vybral vždy tu verzi, která bude nejvíce adekvátní jím uváděné inscenaci.

7. SÉMOTICKÉ ASPEKTY PŘEKladu OPERNÍCH TITULKŮ

7.1 Opera jako multisémotická a multimodální umělecká forma

Klaus Kaindl neopomíná do problematiky překlada hudebních textů zahrnout také hledisko sémotické. Operní překlady nemohou být předmětem zájmu pouze jednotlivých oborů, jako je lingvistika, teorie literatury, hudební či divadelní věda, nýbrž je nutné je uvést do mezioborově zaměřeného translatologického kontextu. Při tom může významnou roli hrát právě sémotika jako věda o znakových systémech, která je již sama mezioborově zaměřená (Kaindl 2007: 274n.).⁴⁷ Sémotika otevírá diskusi o textu nové perspektivy, protože vychází z toho, že ne všechny komunikační jevy lze vysvětlit kategoriemi používanými lingvistikou. Pomocí sémotiky lze všechny kulturní jevy nazírat jako znakové systémy s komunikativní funkcí (Eco, cit. Kaindl 1995: 23).

Multisémotickou a multimodální povahu opery jako uměleckého žánru připomíná Riitta Virkkunenová:

Nejbohatší sbírku sémotických prvků zřejmě najdeme v operních představeních. Umělci s diváky komunikují řadou rozličných způsobů: slovy, hudbou, gesty, tancem, kostýmy herců; hudbou orchestru, scénografií a osvětlením na jevišti i v hledišti; architekturou divadelní budovy. [...] Střetává se zde zkrátka celý svět, aby po dobu několika hodin komunikoval. (Virkkunen 2004: 91, překlad DM)⁴⁸

⁴⁷ V současné době většina teoretiků nevidí terminologický rozdíl mezi *sémotikou* a *sémiologií*, obě slova jsou užívána jako synonyma; termín *sémiologie* je užíván především ve francouzsky mluvících oblastech – navazuje na Ferdinanda de Saussura, kdežto termínu *sémotika* se dává přednost v anglicky a německy mluvících oblastech.

⁴⁸ Virkkunenová uvádí anglický překlad citace Erica Buysse z *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle, dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles: Office de publicité. 1943: „The richest collection of semical facts seems indeed to be that produced by the performance of an opera. The artists communicate with the audience in a variety of ways: through words, music, mime, dance, the costumes of the actors; through the music of the orchestra, the setting and lighting on-stage and in the auditorium; through the architecture of the theatre. [...] In short, a whole world here gathers and communicates for the length of several hours.“

Multimodálnost nastává tehdy, pokud lze význam vyjádřit několika různými sémiotickými mody, tj. systémy znaků, jejichž příklady uvádí výše uvedený citát. Podobně Roland Barthes vnímá jakékoli divadelní představení jako „sémiotický stroj“, který od samého počátku promlouvá k divákovi řadou „jazyků“. Kromě verbálního jsou to jazyk kostýmů, svícení, gest, scénografie, líčení apod. (Carlson 2000: 77). Text libreta v psané podobě představuje jediný komunikační kanál, zatímco procesem inscenování je nahrazen celou řadou komunikačních kanálů, které je souhrnně možno nazvat „text představení“ (*performance text*) (tamtéž: 78).

Každá divadelní forma je komunikací (srov. například Osolsobě 1974: 15), stejně tak i opera. Divadelní komunikace předpokládá existenci osoby A (herec) představující osobu X (postava), zatímco osoba S (divák) se dívá (Fischer-Lichte 1992: 7). Aby komunikace mohla proběhnout, musí navíc účastníci komunikace sdílet jazyk a sociokulturní kontext. Pokud osoba S nerozumí slovům či gestům osoby A, nemůže A předat S zamýšlené sdělení. A právě v tom mohou pomoci titulky.

7.2 Definice operních titulků z hlediska sémiotiky

Prvním teoretikem, který do definice překladu zahrnul hledisko sémiotiky a ještě dříve než Katharina Reissová se zabýval otázkou média jako faktoru vymezujícího typy překladů (resp. textů), byl strukturalista Roman Jakobson. Základní typy překladu jsou podle něj tři: *intra lingvální* (vnitrojazykový), tedy převod verbálních znaků jinými znaky téhož jazyka; *inter lingvální* (mezijazykový) jako převod verbálních znaků znaky jiného jazyka; *intersémiotický* překlad představující převod verbálních znaků znaky neverbálních znakových systémů (Jakobson 1959: 233). V rámci intersémiotického překladu pak Jakobson dále rozlišuje několik podtypů: převod z verbálního jazyka do jazyků vizuálních (malba, fotografie apod.), do jazyků kinetických (balet či pantomima), jazyků auditivních (hudba a píseň) a také do jazyků intermediálních, kam patří film, opera a jiné hudebně dramatické žánry.

Jakobsonovu triádu je možné aplikovat na tvorbu operních titulků, čímž lze snáze vymezit pozici, jakou titulky mají vzhledem k různým variantám výchozího textu. Pokud se za výchozí text považuje operní představení, pak titulky spadají do

kategorie intersémiotického překladu. De Lindeová a Kay nazývají proces přenosu významu mezi dvěma sémiotickými systémy „audiovizuální jazykový přenos“ (*audio-visual language transfer*, De Linde & Kay 1999a: 1), kdy přenos významu z výchozího textu do titulků je ovlivněn nejen strukturou materiálu, ale i sémiotickými vztahy mezi textem a obrazem, a proto nelze takový proces vnímat jen jako lingvistický. De Lindeová a Kay mají na mysli primárně titulky filmové, avšak operní titulky tuto charakteristiku rovněž splňují. Audiovizuální přenos pak dále dělí, vycházejíce z Jakobsona, na titulkování vnitrojazykové a mezijazykové. U filmu a televize se o vnitrojazykovou verzi jedná při titulkování pro neslyšící a nedoslýchavé, kde jde vždy o převod v rámci jednoho jazyka. V případě opery může jít o nějakým způsobem upravenou verzi titulků v tom jazyce, v jakém je opera uváděna. Jde tedy opět o převod prostředky téhož jazyka, o adaptaci výchozího textu. Úpravy se mohou týkat například množství textu (krácení), obsahu i stylu (neutralizace, modernizace či přiblížení určitým skupinám diváků, např. dětem). Pokud se například režijní koncepce vzdaluje od předlohy, mohou stejnojazyčné titulky zmírnit rozpor mezi zpívaným slovem, které si troufne nahrazovat jen málokterý režisér, a skutečným děním na jevišti, tedy konkrétní režijní koncepcí (srov. 6.3.3).⁴⁹

Druhou formou je titulkování mezijazykové, v praxi nejrozšířenější. U opery, stejně jako u filmu, se převádí mezi dvěma jazyky. Při tvorbě titulků lze oba přístupy spojit. Překladatel nejprve zhotoví jednu verzi titulků vnitrojazykovým překladem libreta a ten bude sloužit jako výchozí text pro překladatele titulků do ostatních jazyků. Tím je možné zajistit větší soulad jak mezi titulky a výchozím textem, tak mezi různými verzemi titulků.

Jak připomíná R. Virkkunenová, již sama partitura je intersémiotickým překladem (Virkkunen 2004: 91n.) textu, který z hlediska čtenáře není svázán s žádnou určitou dobou ani místem. Je statický, lze jej číst kdykoli, kdekoli a jakkoli, navíc opakovaně a s pomocí slovníků, hudebně-teoretických knih a jiných pomůcek. Živé představení jako divadelní produkt naopak představuje pouze jednu režijní realizaci dramatického textu. Je tedy operní představení z hlediska diváka událostí vázanou na

⁴⁹ Tato praxe dosud není v ČR uplatňována. Jak uvádím v kapitole 3.2.3, české titulky k česky zpívaným operám provozuje, a to ještě v omezené míře, jen brněnská opera. Tyto titulky se však víceméně kryjí s textem libreta, nelze tedy hovořit o překladu.

určitou dobu, místo, situaci a osoby, neboť divadelní představení, které se nekoná před publikem, nelze považovat za divadelní představení (srov. Fischer-Lichte 1992: 7). K interpretaci dramatického textu dochází jen tady a teď a je založena na oboustranné interakci v rámci sdíleného situačního kontextu. Stejně tak se i titulky interpretují ve specifické situaci, tj. během operního představení. Nelze je ani číst předem, ani si je později zakoupit v tištěné podobě. Divák navíc nemá možnost určit, jak rychle a v jakém pořadí bude titulky číst. O tom rozhoduje titulkář a jevištní interpretace. Jinými slovy jsou titulky situačně vázané, závislé na představení, bez něhož ztrácí zamýšlený význam. Na divácké vnímání titulků má tedy vliv především rytmus a tempo představení. Titulky rovněž neustále podléhají změnám, každé titulkování je jiné, vždy totiž vychází z jevištní interpretace, a jsou-li prováděny změny v jevištní interpretaci (např. rekvizity, kostýmy), mělo by se to také odrazit v překladu či redakci titulků (Virkkunen 2004: 92).

Se zajímavou hypotézou přichází finská překladatelka Leena Vaalisari. Díky přítomnosti titulků se podle ní mění také přístup účastníků inscenačního procesu k tvorbě divadelního textu. Je-li totiž v inscenaci přítomen text libreta ve vizuální podobě (tj. ve formě titulků), bývá jazykové stránce přisuzován během příprav inscenace větší význam, jinými slovy je více zohledňován vztah mezi přeloženým textem a scénickým ztvárněním, než tomu bývá u inscenací bez titulkování. Tímto způsobem se operní inscenace doprovázená titulky blíží činohernímu žánru. Bylo by bezpochyby užitečné tuto hypotézu dále v praxi ověřit (Kaindl 1997: 283).

Povahu operních titulků z pohledu sémiotiky lze shrnout následujícím způsobem. Prostřednictvím titulků se převádí výchozí text, u něhož je význam tvořen několika kódy a kanály (verbálními i neverbálními znaky), do psaného textu cílového. Přitom dochází ke změně média: ze zpěvu a hereckých gest se stává psaný text. Mění se dále forma znaků, tedy z fonetické a hudební substance do formy grafické, a také kód – jazyk verbální zpívaný (případně mluvený) se mění na jazyk verbální psaný (Mateo Martínez-Bartolomé 2002: 53).

7.3 Titulky jako předmět divákova vnímání

Řada novějších studií o divadelní a operní sémiotice zkoumá jev nazývaný *interakční hrací prostor*,⁵⁰ vznikající mezi scénickým děním a publikem. Recepce a porozumění ze strany diváků hraje ústřední roli při utváření divadelního textu. Prostřednictvím titulkování divák získává nový vizuální zážitek. Zrak diváka se neustále pohybuje na ose mezi promítací plochou umístěnou nad jevištěm a scénickým děním. V této souvislosti upozorňuje Mateo Martínez-Bartoloméová, že prostorové oddělení textu titulků (ať už se objevuje na obrazovce či promítací ploše v blízkosti jeviště anebo jde o systém elektronického libreta vyvinutý Metropolitní operou) způsobuje, že dva obrazy určené ke vnímání divákem (titulky a jeviště) se nacházejí v rozdílných zorných polích a recepce si vyžaduje výraznější pohyb očí, než jak je tomu u titulků filmových (srov. Mateo Martínez-Bartolomé 2002: 63). Navíc zatímco titulky divák vnímá pomocí jednosměrného pohybu (tj. čte zleva doprava), ke sledování jevištního dění je zapotřebí několika různých pohybů zraku, kdy se divák buď soustředí na jednotlivé body jeviště anebo vnímá jevištní dění jako celek.

Kaindl (1997: 282) upozorňuje na skutečnost, že vizuálně vnímatelné varianty překladu (srov. kap. 6.1.2), tedy operní titulky (a také tlumočení pro neslyšící) podstatně mění divadelní text a tím i jeho recepci. Titulky se tedy, přestože se většinou nacházejí mimo svět představovaný na jevišti, stávají součástí sémiotického textového celku inscenace (tamtéž: 280). Nejsou pouze prospěchářským doplňkem usnadňujícím pochopení díla, nýbrž nedílnou součástí představení a jeho utváření. Titulky divákům poskytují iluzi, že se k nim význam slov dostává přímou cestou (Dewolf 2001: 181).

Dewolfová poskytuje i konkrétní kvantitativní zhodnocení tohoto problému. Divák může titulky sledovat pouze zároveň s poslechem opery, nikoli odděleně od představení. Na celkovém zážitku návštěvníka operního představení se z pětasedmdesáti až osmdesáti procent podílí hudba a dramaturgie, zatímco na zpívané slovo zbývá pouhých dvacet procent. Je-li představení doprovázeno titulky a divák je sleduje, pak se vnímání verbálního významu zvyšuje až na osmdesát procent z celkového zážitku a hudební složka nutně ustupuje do pozadí (Dewolf 2001: 181). Jak

⁵⁰ Termín *interaktionaler Spielraum* uvádí Guido Hiss (1988) ve studii *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater*. Tübingen: Niemeyer. Cituje Kaindl 1997: 282.

vysvětluje Virkkunenová, pokud se divák rozhodne sledovat titulky, čím více je titulků, tím více času na jejich čtení potřebuje. To se pochopitelně děje na úkor času, který by mohl trávit vnímáním jiných sémiotických modů utvářejících představení. Lidé však přece nechodí do opery proto, aby četli titulky, ale aby si užili představení jako celek: „Operní představení je jedinečná událost a titulky se v nejlepším případě mohou stát její téměř nepatrnou součástí.“⁵¹ Z pohledu diváka jsou titulky nástrojem, který mu přiblíží ostatní znakové systémy. Pomocí tohoto nástroje vnímá především verbální složku, ale snáze pochopí také složku hudební a hereckou. Hudbu nelze převést do slov, avšak má mj. schopnost velebit, přikrašlovat či komentovat text libreta, a lze ji proto považovat za jakýsi subtext. Chce-li však divák porozumět tomuto subtextu (hudbě), musí nejprve pochopit text (libreto). To do velké míry umožňují titulky. Proto jsou titulky primárně textem funkčním, nikoli expresivním. (Virkkunen 2004: 93).

Titulky jako funkční nástroj mají na celkový zážitek z operního představení, aniž by si to divák příliš uvědomoval, současně dopady velice různorodé, až protichůdné. Na jednu stranu titulky diváka připravují o čas, který by mohl věnovat vnímání ostatních znakových modů (herecká práce, pěvecký výraz, scénografické prvky, hudba), na stranu druhou díky nim prohlubuje vnímání jednoho z těchto znakových kanálů, tedy zpívaného slova, které hraje v opeře velmi zásadní roli. Právě proto, že si divák tyto zákonitosti jen těžko sám uvědomuje, může se funkčnost titulků snadno změnit v rozptylování divákovy pozornosti do takové míry, že divák se stává dobrovolně „otrokem“ titulků a ostatní složky představení ustupují do pozadí (srov. kap. 5.2.5).

Ať už převažují u operních titulků výhody nebo nevýhody, skrývají v sobě zřejmě mnohem větší potenciál, než s jakým se původně počítalo. Divadelníci jej postupně odhalují a začínají využívat. Podle Carlsona (2000: 84n.) titulky nepředstavují pouhý neutrální nástroj k usnadnění komunikace, stojící mimo inscenaci, ale skutečný komunikační kanál, schopný přispět svým dílem k celkovému vyznění a recepci představení. Carlson má na mysli především titulky činoherní, které fungují na stejném principu jako ty operní a v posledních letech se stávají stále samozřejmější součástí činoherních inscenací a především divadelních festivalů v zahraničí. Avšak tato problematika je relevantní také pro Českou republiku, neboť pro zdejší divadelnictví je

⁵¹ Originální znění citace: „An opera performance is a unique event to be enjoyed, and, at best, the surtitles can become an almost unnoticeable part of it.“ (Virkkunen 2004: 96)

charakteristická existence vícesouborových divadel, kdy vedle sebe v jedné divadelní budově vystupují soubory činohry, baletu, opery a operety. Je-li tedy v divadle zavedeno titulkování primárně pro účely operního souboru, je pochopitelně možné, aby titulky využíval také některý z dalších souborů. Všech deset českých profesionálních divadel zahrnutých do této práce kritérium vícesouborovosti splňuje a několik z nich již titulky využívá kromě operních představení také při jiných příležitostech, včetně činoherních inscenací (srov. kap. 3.2.4).

Využití titulkovacího zařízení pro účely činoherních inscenací je sice v divadelnictví jevem poměrně novým, nicméně podobné ozvlášťující prvky lze najít v divadelní historii již mnohem dříve. Především je třeba zmínit autorsko-inscenační tradici německého dramatika Bertolda Brechta, zakladatele meziválečného epického (či dialektického) divadla. Pomocí tzv. zcizovacího efektu měl za cíl divákům odcizit iluzi, že sledují představení jako nápodobu životních situací, a místo toho je podnítit k přemýšlení, vzdělávat je a poučovat, nenechat herce ani diváky vcítit se do rolí a dějů a naopak vytvořit jim odstup a možnost zaujmout kritický postoj a hodnocení. K tomu využíval nejrůznějších zcizovacích prvků, což bylo kromě písní nebo aristotelského chóru jako komentáře k ději také využití moderních médií. Tak například se na projekční plátna nad proscénium či po stranách jeviště pouštěly krátké filmové sekvence, záběry či nápisy. To vše mělo za úkol divákovu pozornost třístit. Stejnou funkci mohou dnes v činohře plnit právě titulky, byť byly v daném divadle primárně instalovány pro účely souboru opery. To, co kritici titulků vnímají u operních představení jako negativní, tj. schopnost rozptylovat divákovu pozornost, to lze v činohře využít naopak jako efektivní režijní prvek.

Marvin Carlson na několika příkladech z nedávné doby ilustruje, do jaké míry mohou být titulky v postmoderním dramatu pojímány jako svébytný komunikační kanál s téměř neomezeným potenciálem: režisér má mimo jiné možnost promítat v titulcích autorovy scénické poznámky, pokud se konkrétní režijní koncepce – a tedy i dění na jevišti – od nich výrazně odchyluje; ještě dál se vydal režisér, který v některých scénách nechal herce na jevišti mlčet, zatímco repliky běžely na titulkovacím plátně s tím, že herci na ně reagovali gestikulací, jako by reagovali v běžné mluvené konverzaci (Carlson 2000: 87n.).

Konkrétní příklady však již najdeme také na českých činoherních scénách. Titulky se objevily mimo jiné v inscenaci Tylovy hry *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* na scéně Národního divadla v Praze (premiéra 2005), kdy režisér využil přítomnosti titulkovacího zařízení primárně určeného souboru opery. Součástí této velmi kontroverzní inscenace byla známá scéna vyjednávání o odvádění naturálií mezi českým knížetem Václavem a německým králem Jindřichem Ptáčníkem. Herci na jevišti tuto scénu provedli v češtině a na kulisy (tedy nikoli na promítací plátno) se promítaly německé titulky, navíc trefně písmem švabach. Zajímavé je použití titulků ve Stoppardově hře *Rock'n'roll*. Zde titulky vysvětlovaly umístění děje (posuny mezi městy Praha a Cambridge a navíc posuny v čase) nebo názvem skladby uváděly živá vystoupení skupiny Plastic People of the Universe, která byla součástí inscenace. Je tedy jasné, že titulky skýtají nemalý potenciál i jiným žánrům než tomu opernímu a bezpochyby lze očekávat rozvoj i těmito novými směry.

8. PROCES A VÝSLEDKY TVORBY OPERNÍCH TITULKŮ

8.1 Závislost volby překladatelské strategie na účelu

[...] překládání operních titulků je specializovaný typ překladu. Jako jakákoli jiná překladatelská činnost zahrnuje stovky malých rozhodnutí, které je nutné činit na základě dobře promyšlené strategie. V tomto případě je nejlépe vycházet ze *skoposu*: všechna rozhodnutí se musejí řídit specifickým účelem a funkcí cílového textu.

Překladatel operních titulků musí mít na zřeteli čtyři cíle:

- (1) především usnadnit divákovi sledování děje opery;
- (2) usnadnit divákovi porozumění krizových situací a pocitů fiktivních postav;
- (3) kde je to možné, uvést titulky do souladu s konkrétní operní inscenací;
- (4) to vše pokud možno nenápadnou formou.

Ostatní faktory důležité při ostatních typech překladů, jako jsou ohled na významovou a stylistickou celistvost výchozího textu, zde ustupují do pozadí.
(Low 2002: 109, překlad DM)

Citát Petera Lowa ilustruje teoretický problém, jenž byl předmětem kapitoly 6.3. Výsledný produkt, tj. titulky, by měl být k výchozímu textu ve vztahu adekvátnosti a vše by mělo být podřízeno účelu (*skoposu*). Tak také strategie na jednotlivých rovinách a z nich vyplývající metody a konkrétní překladatelská řešení se řídí tím, jakou funkci a účel titulkům přisuzuje umělecké vedení konkrétního divadla či souboru. Ať už divadlo titulky pojímá jako podrobnou nabídku informací o originálním textu libreta, nebo jako skutečnou součást operní inscenace jako *gesamtkunstwerku* (srov. kap. 6.3), vždy by se – tak jako v každém překladatelském procesu – měla konkrétní řešení odvíjet od této obecné politiky. Výhodou titulků nezávislých na konkrétní inscenaci je snadná přenositelnost na jinou inscenaci téhož

díla, a to buď v rámci téhož operního souboru⁵² nebo v jiném operním souboru využívajícím pro účely titulků též jazyk. Je-li naopak překlad titulků vázaný na konkrétní divadlo (technické parametry) a konkrétní inscenaci (umělecké ztvárnění), musí titulky v případě opakovaného použití nutně projít redakcí. Překlad, který se soustředí na jevištní interpretaci libreta je však podle Riitty Virkkunenové v celkovém důsledku blíže příjemci, tj. divákům a jejich konkrétní čtenářské situaci (Virkkunen 2004: 96).

8.2 Významová nasycenost a kvantitativní aspekt titulků

Jedním ze zásadních problémů, které musí řešit překladatel operních titulků, je míra jejich obsažnosti. To znamená, že se překladatel musí rozhodnout, kolik významu obsaženého v originále ponechá v překladu a co naopak obětuje a proč. Jak velmi trefně poznamenává Riitta Virkkunenová, „titulkované operní představení nelze srovnávat s večírky karaoke, kde účinkující vidí na obrazovce všechna zpívaná slova“ (Virkkunen 2004: 95, překlad DM).⁵³ Neexistují – a ani existovat nemohou – přesné instrukce, jaké množství výchozího textu má být v titulcích zachováno, ale hrubé odhady hovoří o redukci na jednu polovinu (Low 2002: 104) či dokonce jednu třetinu originálu (Virkkunen 2004: 95). Právě kondenzace textu v procesu překladu je jedna ze skutečností, které termín „překlad“ operních titulků poněkud relativizují. Tato činnost se již podobá tomu, co různí teoretikové nazývají adaptace, přepracování⁵⁴ či vytváření metatextu (Popovič 1975).

Několik studií (především Dewolf 2001, Low 2002) se pokusilo shromáždit rady a doporučení pro praktickou práci překladatele operních titulků, jejich přístup je však povýtce preskriptivní a doporučované strategie nejsou vždy zcela jednoznačně podloženy teoretickými úvahami. Kupříkladu podle Dewolfově se opakování a podružné detaily nepřekládají, pokud tím divák nezíská pocit, že o něco přichází

⁵² Operní literatura sice čítá tisíce titulů, avšak stálému zájmu se těší jen několik desítek děl, které tvoří páteř repertoáru každého operního souboru na světě – mnoho děl se tedy pravidelně vrací na repertoár a to v mnohem kratších intervalech, než jak tomu bývá v činohře.

⁵³ Originální znění citace: „A surtitled opera performance cannot equal a karaoke tape, in which each sung word is written in the subtitles.“

⁵⁴ Srov kap. 6.3.2.

(Dewolf 2001: 181). Kdo ale dokáže posoudit, kdy bude mít divák (a kdy zase některý jiný divák) pocit, že mu je v titulcích něco zatajeno? O tom, jak postupovat v případech významové nasycenosti a kvantity titulků, rozhoduje výše zmíněná obecnější politika divadla a významným faktorem jsou rovněž technologické parametry titulkovacího zařízení (srov. kap. 4). Jisté však je, že titulky by měly tvořit logickou jednotu, aby jejich vnímání bylo co nejsnadnější. Konkrétně to může znamenat, že by měly být sdružovány do nejmenších významových bloků, či ještě lépe, každý titulek by měl představovat jednu uzavřenou výpověď s tím, že není potřeba konec titulku vyznačovat tečkou (Low 2002: 101).

Při rozhodování o tom, co během překládání titulků zachovat a co naopak vynechat, hraje roli také výpovědní hodnota výchozího textu. Operní libreto představuje v tomto ohledu text velice heterogenní a různé úseky vykazují různou míru informativnosti, expresivnosti či apelativnosti (srov. kap. 6.1.1), což si nutně žádá rozdílný přístup při převodu do verze titulků. Dvě krajní polohy představují árie a recitativy. Zpěvní čísla spočívající ve vyjádření vnitřního emocionálního stavu postavy (árie či jiné kantabilní útvary) obsahují primárně funkci expresivní a z hlediska obsahového se vyznačují množstvím redundancí. Známým jevem je opakování jednotlivých slov či frází. Jednak je to opakování refrénu související s hudební strukturou díla a dobovou kompoziční normou (např. několikadílné árie v operách od baroka do poloviny 19. století). Opakování je však také oblíbeným prostředkem posilování expresivnosti, je to velmi častý a spolehlivý způsob, jak zobrazit duševní rozpor postavy. Překladatel musí dobře zvážit, zdali opakování do titulků zařadí, nebo ponechá slovo či frázi v titulku jen jednou, případně při opakování refrénu zůstane titulkovací plocha prázdná. Riitta Virkkunenová na notoricky známé frázi „Miluji tě“ ilustruje skutečnost, že expresivní výrazy tohoto typu mohou ve zpívané podobě vyznít velmi působivě, avšak pokud se objevují pětkrát či šestkrát také v psané formě (tj. na titulkovací ploše), už ztrácí svou jedinečnost (Virkkunen 2004: 95) a mohou vyznít až naivně. Omezí-li se proto překlad titulků jen na zprostředkování skutečně významných informací, získá divák více času na vnímání jiných znakových systémů podílejících se na operním představení. V praxi to může například znamenat, že divákovi je v titulcích daná informace nabídnuta pouze jednou a při opakování se již může soustředit na pěvecký výraz či herecká gesta, čímž výpověď v divákově vnímání získává na

multimodálnosti a multisémiotičnosti, protože v jeho smyslech dochází k užšímu sepletí slova a hudby (eventuálně s dalšími sémiotickými kanály), a divák si tak odnáší mnohem bohatší vjem.

Naopak zcela jiný přístup vyžadují pasáže významově nasycené, jejichž primární komunikativní funkcí je informovat. Zde má překladatel možnost informace kondenzovat. Do hry však vstupuje zásadní faktor, a sice tempo hudební složky. Je-li informačně nasycená pasáž libreta podložena hudbou s předepsanými rychlými tempy, musí překladatel kondenzační strategii využívat mnohem častěji než v pasážích s volnějšími tempy.⁵⁵ Divák musí mít na přečtení dostatečně dlouhou dobu. Jak upozorňuje Low, jestliže u filmů zůstává titulek na obrazovce v průměru po dobu 5 vteřin, v opeře by to mělo být absolutní minimum. Především diváci v předních řadách ocení pomalejší střídání titulků (10 vteřin), neboť se jejich zrak pohybuje na delší ose než u televizních titulků (Low 2002: 104). Nelze však opomíjet ani opačnou stránku věci. Jak dokázaly výzkumy v oblasti diváckého vnímání titulků, je-li titulek na obrazovce (či na titulkovací ploše) zobrazen po příliš dlouhou dobu, divák je ponoukán k pomalému či opakovanému čtení (De Linde & Kay 1999b: 55), čímž se pochopitelně zvyšuje objem pozornosti věnované titulkům nad rámec nutnosti. Titulky by se navíc měly střídat v pokud možno stejně dlouhých intervalech a pravidelný návštěvník už zpravidla mívá vybudovaný reflex, na základě kterého svůj zrak v pravidelných intervalech stáčí na titulkovací plochu.

Tvrdým oříškem jsou pro překladatele titulků recitativy v komických operách, především mozartovských a rossiniovských: zde je přesné načasování naprosto zásadní, aby nedocházelo ke zpoždění hlasitých reakcí publika závislého na titulcích za diváky vnímajícími originál. V praxi si toto překladatelé bohužel málokdy uvědomují, a tak je divák nucen v některých úsecích soustředit veškerou svou pozornost na sledování

⁵⁵ Partitura, podobně jako libreto, představuje pouze jeden možný (z pohledu skladatele ideální) způsob interpretace díla. Konkrétní umělec je schopen proměnit tištěné noty v celou řadu alternativních verzí toho, co si skladatel představoval. Tak také dirigenti volí tempa v závislosti na své erudici a vlastním uměleckém názoru a tak, střídá-li se na jedné inscenaci více dirigenti, mohou se tempa večer co večer diametrálně lišit. Pokud překladatel při tvorbě titulků využívá klavírní výtah či partituru, může z not ledacos vytušit, úzká spolupráce s dirigentem/dirigenty je nicméně žádoucí.

rychle se střídajících titulků a ani tehdy není jisté, že stihne všechno přečíst. V takovém případě podle mého soudu ztrácejí titulky svou funkčnost.⁵⁶

Právě obsažnost titulků ve srovnání s výchozím libretem je jednou z věcí, na kterých lze ilustrovat, do jaké míry se na titulkovací strategii podepisuje názor uměleckého vedení souboru či vedení divadla. Zajímavý je vývoj titulkování v Národním divadle v Praze za uplynulých deset let. Zatímco za éry šéfa opery Josefa Průdka převládal trend co nejkratšího, zjednodušeného převodu libreta do verze titulků, během funkčního období ředitele Daniela Dvořáka a šéfa opery Jiřího Nekvasila (kteří získali řadu podnětů k titulkování při svých častých zahraničních angažmá) byl trend opačný, tj. zprostředkovat divákovi obsah v co možná nejvyšší míře. Je však také pravda, že svou roli zde sehrál vývoj technologie: upgradování programu v roce 2004 umožnilo využití hned několika řádků a více znaků na řádek. Je logické, že s vyšším počtem znaků a řádků stoupá také potenciální míra obsažnosti každého jednoho titulku. Překladatel by se však neměl nechat strhnout k převodu co největšího objemu významu jenom proto, že mu to umožňuje technologie. Musí mít neustále na paměti pohodlí cílového příjemce a vyvážit u každého titulku poměr mezi délkou doby, po kterou bude titulek zobrazen na ploše, a objemem informací, který titulek může obsáhnout. Pro vytvoření funkčních operních titulků je podle mého názoru zásadní proces spottingu, tedy rozparcelování textu libreta s ohledem nejen na výpovědní hodnotu jednotlivých vět, ale také na tempo hudebního doprovodu.⁵⁷ Poslední slovo v procesu tvorby titulků má ovšem dramaturg, který může přeložený text dále upravit podle svého přesvědčení do podoby, kterou on jako divadelník považuje za adekvátní účelu, tj. zprostředkovat obsah a zároveň zabránit tomu, aby byl divák nucen sledovat pouze titulky. Tomu podle J. Panenkové odpovídá rozsah 25-35 znaků na řádek.⁵⁸

Specifický překladatelský problém představují také ansámblové scény, kde souběžně zpívá několik sólistů, případně sólisté a sbor. V některých případech zpívají všichni stejný text (popřípadě jen s minimálními obměnami), avšak velmi časté jsou

⁵⁶ V tomto ohledu ne příliš zvládnuté byly titulky doprovázející komickou operu-muzikál Leonarda Bernsteina *Candide* ve Státní opeře Praha (premiéra květen 2006). Ve snaze poskytnout zahraničnímu divákovi veškerou ironii a humor voltairovského textu (mluvené pasáže se hrály česky s anglickými titulky) překladatel pořídil překlad skutečně doslovný, nikoli kontextový. V rychle mluvených pasážích se titulky střídaly každé 2-3 sekundy a ani tak nestačily tempu jeviště, takže v mnoha případech přesahovaly do následujících, zpívaných pasáží.

⁵⁷ Termín *spotting* byl v tomto významu převzat z okruhu tvorby filmových titulků.

⁵⁸ Cit. 15. 4. 2007.

situace, kdy text každé postavy nese odlišný, či dokonce zcela protichůdný význam. Překladatel může v praxi zvolit některou z následujících strategií. Jednak má možnost v rámci jednoho titulku převést text dvou postav (popřípadě postavy a sboru). Pro větší srozumitelnost opatří oba řádky odrážkami, zároveň každý řádek na jinou stranu (zpravidla horní řádek zároveň vlevo, dolní vpravo) či řádky odliší graficky (typem či barvou písma). Opět ale záleží na tempu hudební složky. Některé ansámby mohou trvat až několik minut a nemusejí obsahovat více než jednu či dvě výpovědi. Tehdy se nabízí možnost ponechat na titulkovací ploše vždy jen text jedné postavy a po delší době jej vystřídat textem jiné postavy. V každém případě by větší a rychlejší srozumitelnost mohlo podle mého názoru zajistit řešení, které dosud není (alespoň v českých divadlech) uplatňováno, nicméně v dané situaci by bylo naprosto legitimní a zbavilo by diváka nutnosti téměř detektivního pátrání: každou odlišnou linku textu uvést názvem postavy, k níž se vztahuje, je-li ovšem k dispozici patřičný počet volných znaků. Je sice pravda, že jiné sémiotické kanály, jako je především pěvecký výraz či poloha pěvce v rámci jeviště a v neposlední řadě také znalost kontextu, kterou divák nabyl v předchozích scénách, mohou příjemci pomoci každý význam zařadit ke správné postavě, avšak spoléhat na to nelze. Pro názornost uvádím několik příkladů, jak výše zmíněné přístupy k převodu ansámblových scén mohou vypadat v praxi. Jedná se o ukázkou z *Rusalky*, akt II, dvojzpěv Prince a Cizí kněžny v okamžiku, kdy zpěv obou postav se kryje:

Příklad č. 1: verze s odrážkami

<p>- Ó, teprve teď poznávám, že námluvy mi náhle kynou.</p> <p>- Ted' teprve to vím, čím mřelo moje tělo.</p>

Příklad č. 2: verze s odlišným zarovnáním textu

<p>Ó, teprve teď poznávám, že námluvy mi náhle kynou.</p> <p style="text-align: right;">Ted' teprve to vím, čím mřelo moje tělo.</p>
--

Příklad č. 3: verze s uvedenými názvy postav

Kněžna: Ó, teprve teď poznávám, že námluvy mi náhle kynou.

Princ: Teď teprve to vím, čím mřelo moje tělo.

8.3 Jazykově-stylistické a sémiotické vlastnosti titulků

Pokud z obecnější titulkovací politiky divadla vyplývá požadavek, aby titulky byly co možná nejméně rušivým prvkem divákovy pozornosti (srov. kap. 7), pak musí k pochopení textu postačit jediný letmý pohled na titulkovací plochu. Proto by titulky měly být snadno srozumitelné na rovině syntaxe, lexika i významového obsahu. Vše je ovšem podřízeno celkovému tempu představení. Je potřeba ponechat divákovi dostatečně dlouhou dobu na čtení titulků, avšak poté, co zpěvák přestane zpívat, by titulek neměl zůstat na projekční ploše. Stejně tak by se titulky nikdy neměly objevovat před vstupem pěvce (sboru) na scénu (Dewolf 2001: 181).

Jaké strategie a prostředky má tedy překladatel k dispozici, pokud má na zřeteli princip úspornosti? Low doporučuje vynechávat nedůležitá adjektiva a vyhýbat se pokud možno dlouhým slovům. Lze dokonce uplatňovat úspornost na úkor přirozenosti (Low 2002: 101), jinými slovy ze synonym vybrat vždy to kratší, třebaže spadá do kategorie archaických, hovorových či jinak stylově příznakových výrazů. Zde však musí překladatel zvážit sociologická specifika operního divadla, pro které překlad pořizuje. Jak ukázaly výsledky menšího empirického šetření (srov. kap. 5.2.5), podmínky operních souborů v Praze (nebo obecně v ČR) si žádají opatrnější přístup k tomuto problému, pokud mají být titulky funkční pro co největší okruh diváků.

Jak připomíná Low, většina libret je psána vysokým, poetickým stylem, jsou pro ně typické archaismy, regionalismy, slovní hříčky a jiné ozdobné prvky související s potřebou vytvořit rýmovaný text. Jestliže má být hlavní funkcí titulků informovat a zároveň usnadnit komunikaci, měl by jazyk titulků být co možná nejméně příznakový, stylově neutrální.⁵⁹ K tomu lze dojít změnami oproti originálu, které A. Popovič nazývá

⁵⁹ Přímou odstrašující příkladem byly první titulky k Dvořákově *Rusálce* ve Státní opeře Praha (premiéra květen 2005). Kryly se totiž zcela s literárním překladem libreta uvedeného v jednom z vícejazyčných klavírních výtahů k této opeře. Tento až shakespearovsky poetický překlad, s jehož

výrazové zeslabování (srov. Popovič 1975: 123).⁶⁰ Při tvorbě titulků tedy může dojít k chtěným ztrátám rýmu, slovních hříček či dvojznačností. Nezanedbatelný je dále mezičasový a mezikulturní faktor překladu. Libreto bylo vytvořeno v jistém období, zpravidla poměrně vzdáleném dnešnímu příjemci titulků, a v kultuře, která je příjemci cizí. Překladatel se s časovým a prostorovým rozdílem výchozího a cílového textu může vyrovnávat jednak aktualizací, kdy zevšeobecňuje minulé s cílem současnému příjemci text zpřístupnit (Popovič 1975: 176n.), a naturalizací, kdy prvky pocíťované příjemcem jako exotické jsou buď nahrazovány analogickými prvky cílové kultury anebo převáděny všeobecným pojmenováním (tamtéž: 188). Při tvorbě titulků, opět s ohledem na jejich funkčnost, by se měl překladatel pokusit o co největší možné zaměření na příjemce. Měl by tedy převládat princip modernizující (aktualizační) a naturalizující, či u titulků snad ještě lépe zevšeobecňující, tj. neutralizační. Konkrétně jde o přiblížení či neutralizaci dobových a místních reálií nebo o modernizaci archaického jazyka či naturalizaci nářečí. V případě titulků lze uvažovat také o strategii vynechání, a to především tam, kde přiblížení dobově a místně podmíněných prvků nelze provést úsporným a účinným způsobem anebo tam, kde tyto prvky mají v kontextu celého díla jen doplňkový charakter, a logicky se tak mohou stát předmětem redukční strategie významové složky.

Jindy je možné uplatnit opačnou strategii. Překladatel má možnost v titulcích podtrhnout určité významy, jež si režisér přeje ve své inscenaci akcentovat. Tím získává překladatel titulků obdobný vliv na utváření celkové podoby inscenace jako ostatní členové inscenačního týmu. V tomto ohledu přirovnává Low překlad titulků k adaptaci dramatu, kde vzniká nová verze klasické hry. V titulcích je tedy například možné nechat slova postavy vyznít hrozivěji, méně arogantně či naopak ironičtěji, než jak tomu je ve výchozím textu (Low 2002: 106). Překladatel musí umět posoudit, kdy jsou formálně jazykové zvláštnosti originálu nositeli obecnějšího významu (srov. Levý 1998: 136) a zvážit, zda lze – a je žádoucí – tento význam nějakým způsobem převést do jazyka titulků. Mám na mysli například jazykové prostředky využívané pro typizaci

porozuměním měli problémy i rodilí mluvčí mezi návštěvníky, nemohl v žádném případě plnit funkci, kterou vedení divadla pro titulky zamýšlelo. Po sérii upozornění dramaturgie SOP titulky po krátké době přepracovala do civilnější podoby.

⁶⁰ Popovič se zabývá primárně literárním překladem, kde výrazové zeslabování představuje negativní posun. U titulků může být stylové ochuzování v zájmu posílení funkčnosti naopak žádoucí.

postav. Jestliže libretistka Eliška Krásnohorská uvádí téměř každou repliku Mistra zednického ze Smetanovy opery *Tajemství čarstí* „Járku“, pak je to způsob, jakým zřetelněji vykresluje charakter postavy. Jiným příkladem může být mluva indiánské postavy Billyho a jeho squaw Wowkle z Pucciniho opery *La fanciulla del West* (Děvče ze Západu), kteří se již v italském originále vyjadřují pomocí infinitivu, což je obecně v literatuře obvyklá metoda jak ilustrovat cizí původ postavy.

Pokud je však účelem překladu vytvořit funkční titulky, tak jak jsem je vymezil v předchozích kapitolách, tedy titulky, které divákovi přiblíží především nejvýznamnější prvky významové stránky textu a budou na jeho vnímání klást minimální nároky, mělo by při převodu literárního textu libreta do formy titulků nutně docházet nejen k redukci významové složky a tím celkového množství textu (srov. kap. 8.2), ale také k posunům na rovině jazykové formy (viz výše). Tyto posuny shrnuji v tabulce č. 4 (srov. tabulka č. 7, posuny, k jakým došlo v konkrétních vzorcích *Rusalky* a *Její pastorkyně*).

<i>Libreto</i>	<i>Titulky</i>
Estetické kvality literárního textu: verš, metrum, opakování slov a frází	<i>Vynechání, neutralizace</i>
Morfologické, lexikální a syntaktické zvláštnosti	<i>Naturalizace, modernizace, neutralizace</i>
Prvky výchozího času a kultury (reálie)	<i>Naturalizace, modernizace, vynechání</i>

Tabulka č. 4: Změny jazykové formy a dobové a místně podmíněných prvků při převodu libreta do titulků (ideální případ s ohledem na funkčnost titulků).

Významný překladatelský problém dále představuje aktuální členění větné, související s řazením informací. Zde se jazyky poměrně dosti liší, z jazyků známých v českém prostředí je rozdíl velice patrný zejména na dvojici čeština – angličtina. S tím, jak jsou v dramatickém textu (libreto) řazeny informace důležité pro vývoj děje a postav, bezprostředně souvisí také hudební struktura díla. Pokud postava na jevišti sděluje ostatním postavám (a zároveň divákovi) informaci ve formátu téma – réma, tedy slova s nejvyšší výpovědní hodnotou pronáší až jako poslední, děje se to v mnoha

případech za doprovodu hudebně-dramatických prvků (změna tempa, volba specifických nástrojů, pauza) s cílem zvýšit napětí příjemců vnitřní i vnější komunikace (ostatních postav na jevišti i diváků v hledišti). Čeština, němčina i například v opere nejfrekventovanější italština fungují na stejném principu, slovosled je poměrně pružný a lze jej snadno přizpůsobit gradaci výpovědní hodnoty. Naopak v angličtině probíhá lineární řazení informací ve větě mnohdy jiným způsobem. Překladatel by to měl mít na paměti a využít všech možných syntaktických prostředků, aby diváky sledující titulky nepřipravil o moment napětí a překvapení, tedy o nedílnou součást divadelní iluze. Pokud titulky vyrazí netrpitelivě očekávanou informaci dříve, než je podána s patřičným pěveckým výrazem a následnými reakcemi na jevišti, může část publika reagovat hlasitě dříve, než bude moci reagovat ta část publika, která vnímá zpívaný originál. V praxi lze tento problém vyřešit parcelací výpovědi do dvou titulků tak, aby jeden obsahoval tématickou informaci, a druhý, s rematickou složkou, se objeví až ve správný okamžik. To však klade na překladatele vyšší nároky, kromě orientace v hudební složce musí disponovat také dobrou představivostí divadelníka.

Nemalý význam má pro tvorbu titulků interpunkce, která je spíše záležitostí technického vybavení a překladatel musí se specifiky toho kterého systému počítat. Některé titulkovací systémy totiž nevyužívají ani interpunkci, ani diakritická znaménka. Existují různé názory na to, jestli a jak vůbec interpunkci v titulcích využívat. Někde se například k naznačení toho, že výpověď přesahuje do následujícího titulku, používá tři tečky, jinde tři tečky za nedokončenou výpovědí mohou naznačovat to, že zpívaný text se opakuje, tj. diváka jakoby odkazují na předchozí titulky. Velmi důležitá je též přesná synchronizace titulků s děním na jevišti.

Pro všechny typy textů platí, že podléhají procesu zastarávání. Tak je tomu pochopitelně i u operních libret, i když existuje celá řada takových, která neodpovídala dobovým normám ani při prvním jevištním uvedení v dávných dobách. Případů, kdy silná skladatelská osobnost byla okolnostmi nucena spolupracovat s libretistou nižších kvalit, je v operní literatuře velmi mnoho, a inscenování takových titulů v dnešní době bývá obvykle ospravedlňováno pouze nespornými hudebními kvalitami díla. A zde mohou titulky sehrát zásadní roli (srov. citaci O. Hučina v kap. 6.3). Ať už překladatel zvolí jakoukoli strategii, měl by v konečném důsledku hodnotu operní inscenace zvyšovat, a nikoli snižovat (Low 2002: 108).

8. 4 Vztah mezi titulky a inscenačním provedením

Překladatel operních titulků by měl spolupracovat nejen s dirigentem, ale také s režisérem inscenace, a to – jak upozorňuje Low - od samého počátku příprav a finální produkt mu poskytnout ke kontrole. Jen takový přístup překladatele může zabránit rozporům mezi obsahem titulků a konkrétní jevištní realizací (Low 2002: 106). To se týká především reálií a scénografických prvků, na které libreto odkazuje. Pokud překladatel nemá k dispozici přesný popis režisérovy koncepce, je lépe preventivně využívat metody zobecňování. Vyskytuje-li se v libretu například název dobové zbraně, pokrmu či oděvu, je jistější převést jej obecnějším, nadřazeným, a tedy neutrálním pojmem. Jak správně připomíná Low, překladatel musí volit opatrný přístup také při převodu ukazovacích zájmen. Především při převodu do angličtiny by měl velmi obezřetně volit mezi zájmeny *this* a *that* a to opět s ohledem na konkrétní polohu pěvce na jevišti.

9. PŘÍPADOVÁ STUDIE

9.1 Úvod

9.1.1 Účel a náplň studie

Účelem následující případové studie je ilustrovat na příkladech z české titulkovací praxe teoretická východiska popsaná v kapitolách 6, 7 a 8. Jsem přesvědčen, a předchozí kapitoly již ledacos naznačily, že česká praxe skýtá některá velice zajímavá specifika, která se mohou vymykat teoretickým náhledům badatelů ze zahraničí a je tedy nutné je popsat z poněkud jiné perspektivy. Vzhledem k omezeným možnostem diplomanta i této práce je však možné se zaměřit je na vybrané jazykové dvojice „libreto – titulky“.

Jestliže zahraniční studie zpravidla vycházejí ze situace, kdy titulky slouží (či podle představ divadla mají sloužit) především domácím divákům (opery v cizím jazyce se titulkují domácím jazykem), ve své případové studii budu ilustrovat situaci opačnou. Na základě výsledků empirického šetření a obecných odhadů a předpokladů (srov. kap. 5.2.5) jsem konstatoval, že anglické titulky doprovázející česky zpívané opery v pražském Národním divadle slouží nejen zahraničním návštěvníkům, pro které je angličtina jazykem mateřským, ale také uživatelům angličtiny jako cizího jazyka, včetně českých diváků. Tato situace je prozatím omezena na ND Praha, jelikož ostatní česká divadla titulkování pro zahraniční návštěvníky neprovazují, avšak lze předpokládat, že v horizontu několika let se titulkování oper v České republice rozvine také tímto směrem. Proto jsou předmětem případové studie vzorky anglických titulků ke dvěma operám uváděným v češtině.

Vzorky budou postupně analyzovány z několika hledisek. Nejprve se pokusím vymezit výchozí text pro oba přeložené vzorky a stručně postihnout hudebně-dramaturgické kvality obou libret. Další část studie představuje měření kvantitativních poměrů mezi výchozím a cílovým textem. S procesem redukce textu při tvorbě titulků souvisí také otázka zachování významového invariantu, a proto se také pokusím zhodnotit, kolik významu, respektive obsahu se v titulcích podařilo zachovat. Titulky následně srovnám s libretem také z hlediska jazykově-stylistických vlastností a zhodnotím podíl estetických rysů na finálním produktu titulků. Poslední část studie se bude zabývat

tím, do jaké míry sledují titulky konkrétní režijní koncepci inscenace, pro kterou byly vytvořeny.

Tato případová studie je především translatologická, a tím je také určena její deskriptivní povaha. Nebere proto v potaz gramatické či technické nedostatky, které bývají objektem zájmu laické divácké veřejnosti.

9. 1. 2 Výběr a charakteristika vzorků

Výše popsanému zaměření studie odpovídá také výběr vzorků pro analýzu. Vybral jsem dva tituly, které lze z hlediska dramaturgického označit za reprezentativní pro český operní repertoár, zároveň jsou známé také ve světě a u zahraničních návštěvníků českých divadel jsou žádané. Aby bylo možné provádět empirické šetření při představeních obou titulů i analýzu návaznosti titulků na konkrétní režijní provedení, muselo jít o tituly, které má Národní divadlo v současnosti na repertoáru. Rozhodujícím faktorem byly dále jazykově-stylistické i tématické vlastnosti libreta tak, aby oba vzorky poskytovaly v těchto ohledech co možná největší rozpětí. Uvedené charakteristiky nejlépe splnily opery *Rusalka* Antonína Dvořáka a *Její pastorkyňa* Leoše Janáčka.

Titulky k oběma operám se navíc liší i podmínkami, které doprovázely jejich vznik. Srovnáním obou titulů lze přitom částečně ilustrovat vývoj politiky titulkování v ND Praha. Jak uvádím v kapitole 8.2, titulky k inscenacím premiérováným před rokem 2002 (za šéfa J. Průdka) bývaly stručnější než za pozdějších šéfů D. Dvořáka a J. Nekvasila. Vzorky zkoumané v této případové studii pocházejí z inscenací premiérováných s odstupem sedmi let. U *Rusalky* nedošlo od premiéry v roce 1998 k rozšíření titulků ani navzdory technologickému pokroku titulkovacího softwaru. Titulky k *Její pastorkyni* naopak vznikly sice již pro účely minulé inscenace, premiérované v roce 1997, avšak na její současné podobě se do značné míry podepsaly dramaturgické a redakční úpravy při příležitosti nového nastudování opery v roce 2005, jde tedy vlastně o nedávnou adaptaci starších titulků. Velkou roli při redakci titulků přitom sehrála technologická stránka, protože nový software již umožnil využití většího počtu znaků. Každý z obou vzorků je tedy výsledkem odlišného postupu tvorby titulků.

Vzhledem k omezeným možnostem této práce a také s ohledem na požadavek reprezentativnosti vzorků jsem sestavil vzorky v obou případech o velikosti jednoho dějství.⁶¹ V případě *Její pastorkyně* jde o celé 1. dějství opery (189 titulků), zatímco u *Rusalky* jsem vybral osm scén ze všech tří dějství opery (dohromady 196 titulků). Kompletní soupis obou vzorků anglických titulků a k nim přiřazených českých úseků libreta (v nezkrácené podobě, tj. včetně opakování) je součástí příloh k této diplomové práci. Jednotlivé titulky, které jsou součástí obou vzorků, jsou v soupise očíslovány, je uveden také název postavy, která danou repliku pronáší, a doba (v sekundách), po jakou je titulek zobrazován na titulkovací ploše. Mezi přílohami jsou také audio nahrávka (CD) ilustrující vzorek *Její pastorkyně* (celé 1. dějství) a DVD nahrávka *Rusalky* (osm vybraných scén analyzovaných v této studii). V obou případech jde o záznam (rozhlasový či televizní) inscenace ND Praha. DVD nahrávka *Rusalky* je opatřena titulky, jejichž součástí je český text Kvapilova libreta a anglické titulky, tj. text, který Národní divadlo při této inscenaci promítá na titulkovací plochu.

9. 2 Analýza výchozího textu

9. 2. 1 Translatologická analýza VT

O poměrně nejednoznačné situaci při určování výchozího textu u překladu obecně i v případě operních titulků pojednává blíže kapitola 6.3.1. Podle Touryho není nikdy vyloučena existence více kandidátů na výchozí text, a to se zdá být typické i v praxi překládání operních titulků. Rozhodující je zpravidla to, kdo je vlastním překladatelem titulků. Toury požaduje, aby součástí srovnávací analýzy překladu a originálu bylo vždy jednoznačné stanovení výchozího textu. Tvorba operních titulků, jak už jsem naznačil na několika místech této práce, je velmi specifickým typem překladatelské činnosti. Konkrétní proces vzniku titulků není a ani nemůže být v každém divadle stejný. Proto také není vždy možné jednoznačně stanovit výchozí text.

⁶¹ Pro představu jde o množství textu, které se na jevišti odehraje v průměru za 35-50 minut. Celkový počet titulků u opery průměrné délky 2,5 hodiny je 400-600 kusů.

Překladatelkou titulků *Rusalky* (premiéra 1998) je Milena Jandová. Ta také v případě *Její pastorkyně* upravila pro účely nynější inscenace (premiéra 2005) titulky k inscenaci minulé, premiérované v roce 1997, které pořídili Adlai Burman a Jamila Hla Shweová. U obou vzorků nicméně platí, že zkoumám jejich současnou podobu, a nikoli původní verzi používanou hned po premiéře. Nelze bohužel, vzhledem k časovému odstupu od vzniku titulků, s určitostí stanovit, co překladatelům sloužilo jako výchozí text.

Zmíněnou složitost vzniku titulků a nejednoznačnost při vymezení výchozího textu je při analýze operních titulků potřeba přijmout jako důkaz neustálenosti norem či jiných pravidel pro tento typ překladu a koneckonců i jako doklad toho, jak živelným organismem je divadlo. V následujících podkapitolách proto budu vycházet z hypotézy, že výchozím textem ke zkoumaným titulům je operní libreto, a pokusím se pomocí analýzy jednotlivých komponent cílového produktu zmapovat vztah titulků k libretu i ke konkrétní inscenaci a popsat změny, které se v textu na jeho složité cestě mezi libretem a finální verzí titulků odehrály, aniž budu schopen přesně stanovit, v jaké fázi přípravy titulků ke změně došlo a který účastník procesu tvorby titulků je jejím autorem.

9. 2. 2 Muzikologická analýza VT

Navzdory velice rozdílné povaze vznikla obě libreta zhruba ve stejné době. Autorem libreta k Dvořákově *Rusince* je Jaroslav Kvapil, básník, šéf činohry a režisér pražského Národního divadla. Premiéra *Rusalky* se konala 31. března 1901 v ND Praha, *Její pastorkyňa* byla poprvé uvedena o tři roky později.

Děj *Rusalky* není původní. Těží z povídky Undine německého romantika de la Motte Fouqué, operně zpracované již dříve E.T.A. Hoffmannem a Albertem Lortzingem, z části také z Andersenovy pohádky Mořská panna a z Hauptmannova dramatu Potopený zvon. Přesto dokázal Kvapil zpracovat námět ryze českým způsobem, jakoby v erbenovském duchu. Dvořákovu hudební pojetí tuto „českost“ *Rusalky* ještě umocnilo. Pro libreto je charakteristická převaha lyrických míst, spojených především s postavami pohádkovými: křehká, poetická Rusalka, těžce trpící pro lásku k člověku, v závěru schopna odpuštění a smíru s Princem; dobrácký, starostlivý Vodník; jízlivá, a přesto moudrá a nápomocná Ježibaba a konečně i veselé, roztančené lesní žínky. Právě

vyjadřování těchto postav opatřil Kvapil jazykem snivě poetickým (nejznámějším příkladem je Rusalčina píseň *Měsíčku na nebi hlubokém* - titulky č.1-13, DVD ukázka č. 1) a pohádkově tajemným (např. čarování Ježibaby – titulky č. 14-22, DVD ukázka č. 2).

S pohádkovým světem lesních a vodních bytostí se střetává reálný svět zámeckých postav. Oba světy stojí jazykovým vyjadřováním (a pochopitelně též Dvořákovou hudební charakterizací) proti sobě v příkrém kontrastu. Postava Prince je především neklidná a mladistvě nedočkavá (titulky č. 61-88), v závěru opery schopná pokorné sebereflexe a světobolné rezignace (titulky č. 151-196, DVD ukázka č. 8) Jazyk svůdné Cizí kněžny je silně expresivní, plný vášně a posléze pohrdání (titulky č. 69-88). Humor v libretu zastupuje rázovitá, bodrá a humorně prostoduchá dvojice Hajného a Kuchtíka s vyjadřováním lidově prozaickým, místy až obhroublým (titulky č. 23-60, DVD ukázka č. 3).

Jakkoli je Kvapilova a Dvořákova *Rusalka* ryze „česká“, vykazuje Janáčková *Její pastorkyňa* ještě silnější vazbu na domácí prostředí a kulturu. Děje se tak jednak na rovině tematicko-obsahové, tj. odkazy na konkrétní české (respektive moravské) reálie, místopis a folklór a režijně-scénografickými instrukcemi partitury. Výrazně stylizovaná je jazyková stránka libreta a to především užíváním nářečí - *Její pastorkyňa* je považována za skutečnou moravskou národní operu (Vogel 1997: 131). Zásadním rozdílem oproti *Rusalkce* – a Janáčkovým specifíkem vůbec – je, že si skladatel většinu svých libret psal sám. Důvodem byly jednak nedobré zkušenosti s libretisty, ale především tato dvojedinnost skladatele tvořícího hudbu na vlastní slova – či přesněji řečeno společně se slovy - umožnila Janáčkově posunout vývoj kompozičního umění výrazně dopředu tím, že jazyk libreta neoddělitelně provázal s hudbou, což do té doby nebylo zdaleka běžné. Libreto si Janáček napsal podle úspěšné hry *Její pastorkyňa* mladé autorky Gabriely Preissové (1862-1946). O toto slovácké realistické drama se začal zajímat již počátkem 90. let. Práce na opeře však postupovaly pomalu, s celou kompozicí byl hotov roku 1903 (brněnská premiéra se uskutečnila o rok později). Lze tedy říci, že doba vzniku libreta se s *Rusalkou* víceméně kryje.

Preissově hra nicméně neslouží Janáčkově pouze jako námětové východisko, skladatel přejímá z dramatu slova i celé repliky, aniž by je ve většině případů jakkoli upravoval. Pouze vynechal výstupy několika málo postav, případně vložil jejich slova do úst postavám jiným. Především dikci účelně zhuštil a zbavil přívěšků, kterými Preissová

oslabovala logiku děje i psychologickou věrohodnost postav. Naopak přidal vstupní píseň rekrutů *Všeci sa ženija* (titulky č. 76-83, CD stopa č. 6) s lidovým textem a sborové interjekce, možné skutečně jen v opeře. Podle Jaroslava Vogela všechny tyto změny neobyčejně zvýšily účinnost spisovatelčina díla (Vogel 1997: 133). Leoš Janáček navíc patřil k prvním operním skladatelům, kteří komponovali na libreto psané v próze.⁶²

Janáček však představoval zcela osobitý typ tvůrce. Začal systematicky odposlouchávat a pečlivě si zaznamenávat melodický i rytmický spád živé, mluvené řeči, dokonce i řeči zvířat a věcí. Takto vznikaly tzv. nápěvky mluvy. Přitom Janáček nelpěl naturalisticky na přesné, spisovné, či idealizované intonaci slova, ale zajímala jej především živá mluva se všemi individuálními i krajovými zvláštnostmi (oblíba nářečí). Nápěvky mluvy pak uplatňoval jako zdroj inspirace při modelování hudební složky. Z toho důvodu však muselo libreto zůstat stejně živé jako dramata, která si skladatel vybíral jako předlohu, s autentickým zobrazením řeči postav. Zájem o obyčejné lidi a jejich duševní pohnutí předem z Janáčkových oper vylučuje šlechtice, bohy a jiné vznešené postavy. S nápěvky mluvy souvisí ještě jiná skladatelova zvláštnost: častá opakování slov, frází i celých vět. Janáček si totiž všiml, že lidé často opakují v běžných rozhovorech určitá slova i celé věty, čímž zesilují jejich výpovědní hodnotu, zdůrazňují je a mohou je také jemně intonačně odlišit a předvést tak všechny možné významové odstíny dané výpovědi (Šeda 1961: 200). Opakování plní však také funkci stavební. Jak už bylo řečeno, libreto Janáček převzal z dramatu ve zcela syrové prozaické podobě. Hudba však „určitou symetrii jako prostředek rozvinutí a rovnováhy, především však k docílení zpěvnosti nutně potřebuje, nahrazuje si proto Janáček doplňující verš opakováním právě textu“ (Vogel 1997: 136).

Pro libreto *Její pastorkyně* je tedy charakteristický jazyk prózy a nářečí, opakování slov i celých vět. Je to jazyk konkrétní, zemitý, úsečný a bez příkras. Naléhavost dramatu jednotlivých postav však vyžaduje pro sdělení všech pro drama zásadních informací více slov. Ve výsledku pak *Rusalka*, ač hudebně obsažnější (a při konkrétním inscenování časově delší), disponuje librettem mnohem úspornějším než *Její pastorkyňa* (srov. měření v kap. 9.3).

⁶² První pokus o zhudebnění prózy učinil M. Mussorgskij již v 60. letech 19. století, avšak až nástup 20. století přinesl skutečný přechod k této praxi, kromě Janáčka byli průkopníky v tomto směru skladatelé Gustav Charpentier (*Louisa*, 1900), Claude Debussy (*Pelleas a Melisanda*, 1902) a Richard Strauss (*Salome*, 1905).

Závěrem je ještě potřeba zmínit se o škrtech, které často obě zde zkoumané opery postihují a kterých si musí překladatel operních titulků být vědom. Nejznámějším příkladem v *Její pastorkyni* je monolog Kostelničky v 1. dějství, který vyškrtl sám Janáček před prvním pražským uvedením opery v roce 1916. V řadě inscenací a nahrávek tento úsek chybí, avšak Národní divadlo se v poslední inscenaci vrátilo k tzv. brněnské verzi z roku 1908, která monolog obsahuje (titulky č. 109-125, CD stopa č. 8). Další škrty se týkají většinou jen několikanásobného opakování frází a jsou v titulcích zohledněny. *Rusalka* obsahuje několik míst ve 3. dějství, které bývají zcela pravidelně ve škrtu a výjimkou není ani zde analyzovaná inscenace. Škrtá se několik částí dialogu Kuchtíka a Hajného a část zpěvu Ježibaby.

9.3 Kvantitativní změny v procesu překladu titulků

Vzorky libreta jsem zkoumal také z kvantitativního hlediska. Zajímalo mě, nakolik se na výsledném produktu titulků projeví redukční strategie překladatele a jaká je motivace jejího použití na konkrétních místech (srov. 8.2).

Změna velikosti textu během procesu překladu souvisí nejčastěji se změnami na rovině významového invariantu, přesněji řečeno s jeho redukcí. Snaha překladatele zachovat jen informace s vyšší výpovědní hodnotou a naopak obětovat méně významné informace vede přirozeně také k redukcí množství textu (podrobněji srov. kap. 9.4). Pokud dále překladatel uplatňuje strategii výrazového zeslabování, tj. stylově bohaté a básnický vytríbené libreto převádí jazykovými a stylistickými prostředky stylově neutrálnější povahy, může docházet k další redukcí množství textu, neboť jednodušší vyjadřování bývá zpravidla úspornější, avšak neplatí to v každé situaci a v každém jazyce (podrobněji srov. kap. 9.5).

Kvantitativní poměr mezi výchozím textem, tj. libretem, a cílovým textem (titulky) jsem měřil nejen u vybraného vzorku, jenž je předmětem této případové studie, ale u obou celých oper. V případě *Její pastorkyně* jsem navíc do srovnání zahrnul pro ilustraci také německé titulky, které se u tohoto titulu v ND již nějakou dobu používají. U *Rusalky* se teprve připravují.

Podrobné výsledky jsou uvedeny v tabulce č. 5 (*Rusalka*) a č. 6 (*Její pastorkyňa*). Čísla udávají počet znaků textu včetně mezer. Do výpočtu jsem zahrnul kompletní verzi libreta tak, jak se objevuje v klavírním výtahu, tedy s veškerým opakováním, avšak s přihlédnutím ke konkrétní inscenaci, tzn. bez těch úseků, které jsou v současných inscenacích *Rusalky* a *Její pastorkyně* v ND Praha ve škrtu. Podobným způsobem jsou zpracovány vzorky v příloze k této práci.

Rusalka	Libreto ČJ	Titulky AJ	Titulky AJ %
Akt I	8229	5548	67%
Akt II	7265	4650	64%
Akt III	6960	5302	76%
Celkem	22454	15500	69%

Tabulka č. 5: Kvantitativní poměr libreta a titulků, *Rusalka*

Její pastorkyňa	Libreto ČJ	Titulky AJ	Titulky AJ %	Titulky NJ	Titulky NJ %
Akt I	10533	6000	57%	7870	75%
Akt II	10155	7586	74%	10434	103%
Akt III	8858	5676	64%	7739	87%
Celkem	29546	19262	65%	26043	88%

Tabulka č. 6: Kvantitativní poměr libreta a titulků, *Její pastorkyňa*

Jak je vidět z výsledků kvantitativní studie, obě opery jsou co do množství anglických titulků dosti podobné. Nabízí se souvislost mezi tématicko-obsahovými i jazykově-formálními rysy libreta na straně jedné a úsporností titulků na straně druhé. Civilnějším jazykem psaná libreta (jejichž typickým příkladem je *Její pastorkyňa* a vlastně všechny Janáčkovy opery) lze dle mého názoru převádět do titulků úsporněji než libreta snivě poetická (např. *Rusalka*, srov. kap. 9.2.2). Avšak libreto k *Její pastorkyni* je poměrně dosti bohaté na informace, a zřejmě proto činí kvantitativní rozdíl mezi oběma operami pouhá čtyři procenta.

Zajímavé poznatky pak přinese srovnání jednotlivých dějství. V *Rusalkce* je patrný dosti velký nepoměr mezi množstvím textu libreta a titulků. Zatímco libreto 3. aktu je u

Rusalky nejkratší, poměr titulků je vysoce nadprůměrný (76%). O to více vynikne obsažnost titulků při srovnání s 2. aktem, kdy rozdíl činí 12 %. Ještě propastnější rozdíly lze pozorovat u jednotlivých dějství *Její pastorkyně*. Jestliže co do velikosti libreta není mezi 1. a 2. aktem téměř žádný rozdíl, titulky jsou u 2. aktu o 17% rozsáhlejší. Převaha monologických a dialogických scén, jinými slovy absence árií, písní a sborových scén, činí z 2. dějství úsek libreta s velmi vysokou výpovědní hodnotou, kterou je při převodu to verze titulků nutno vzít v úvahu. To ostatně potvrzuje i měření velikosti německých titulků, kdy u 2. aktu rozsah titulků dokonce převyšuje množství textu libreta (!). Vůbec poměrně malý kvantitativní rozdíl mezi výchozím textem a německými titulky lze částečně vysvětlit formálními specifiky obou jazyků. Obecně texty překládané z češtiny do němčiny nabývají na velikosti zhruba o jednu pětinu, jak již ale bylo několikrát řečeno, překlad operních titulků vyžaduje specifický přístup. Výsledný produkt titulků, které kvantitativně odpovídají v průměru 88% libreta, již klade na vnímání příjemce příliš vysoké nároky.

Jako doplněk jsem do této části případové studie zahrnul také měření doby, po jakou jsou jednotlivé titulky zobrazeny na titulkovací ploše. Jak již bylo konstatováno, je pro funkčnost titulků nezbytně nutné ponechat divákovi dostatečně dlouhou dobu na jejich přečtení, přičemž významová zhuštěnost informací obsažených v libretu (a potažmo v titulcích) i tempo hudebního doprovodu jsou faktory, které mají na minimální dobu potřebnou k přečtení titulků největší vliv (srov. 8.2).

Stopáž je uvedena ve vteřinách v soupisu vzorků v příloze vždy vedle názvu postavy, ke které se replika vztahuje. Spolu s P. Lowem jsem konstatoval, že minimální doba pro přečtení jednoho titulu ve specifických podmínkách operního divadla je 5 vteřin (srov. 8.2). Taková doba je však dostačující pouze u velmi stručných titulků. Překladatelé k tomuto problému podle všeho vůbec nepřihlíželi, a tak se divák musí v obou vzorcích vypořádat s titulky střídajícími se velmi rychlým tempem. Uvádím jen vybrané příklady, kde se objevuje interval menší než 5 vteřin. Dialog Hajného a Kuchtíka v *Rusálce* (titulky č. 46-60) by bylo možné v titulcích zpomalit důslednější obsahovou a především formální redukcí. Také na jiných místech je příliš rychlé střídání titulků způsobeno nepříliš vhodným členěním libreta při spottingu a řešením by bylo důslednější slučování logicky navazujících replik do jednoho titulu, který je pak možné ponechat na promítací ploše delší dobu. V případě *Její pastorkyně* titulky č. 43-50 zobrazují rychle

plynoucí dialog postav a vhodným řešením by zde bylo sloučení dvou replik do jednoho titulku, čímž by se navíc dialogická povaha replik přenesla i do titulků. Dalším příkladem je píseň *Daleko široko* (titulky č. 94-108), kde se podle mého názoru zcela zbytečně opakuje každá sloka písně, a navíc zcela nefunkčním způsobem na dobu 3 až 4 vteřin. Podobně v monologu Kostelničky (titulky č. 109-124) se titulky velmi neúsporným způsobem střídají po 4 až 7 vteřinách, přičemž sloučení více informací do jednoho titulku by problém vyřešilo, aniž by byla ohrožena souhra s jevištním děním. V obou případech se titulky střídají ve velmi nepravidelných intervalech (srov. 8.2).

9. 4 Zachování významového invariantu v překladu

V podkapitole 8.2 jsem se blíže zabýval úvahami o míře obsažnosti operních titulků, tedy tím, kolik významu lze (je nutno) převést z libreta do titulků, jakým způsobem a jaké faktory při tom působí na překladatelovo rozhodování. Cílem této části případové studie je výše zmíněná teoretická východiska ilustrovat na konkrétních vzorcích.

Pro účely této části studie se mi jako teoretické východisko vhodné pro zhodnocení vztahu mezi významovou stránkou originálu a významovou stránkou překladu jeví vhodné pojetí A. Popoviče. Ten přebírá z transformační gramatiky pojem *jádro* a *jádrová věta*, respektive *invariant* jako označení pro primární, hloubkový význam v textu, jehož existenci lze dokázat lingvistickou metodou zhušťování významu, respektive kondenzování sémantiky textu až na dále nedělitelný významotvorný princip (Popovič 1975: 77n). Při překladu textu se určitá část významu originálu přenáší do nově vznikajícího textu, zbytek podléhá změnám. Invariantní jádro představují stálé, základní a neměnné sémantické prvky v textu (hloubkový význam). Variantní je naopak ta část překladu, která podléhá změnám (vynechávání, přidávání). Tyto odchylky od originálu vznikají nutně kvůli odlišným jazykovým, stylistickým a kulturním vlastnostem kontextu originálu a kontextu překladu anebo jsou projevem překladatelových výrazových sklonů (Popovič 1975: 79).

Na úvod je potřeba připomenout, že každý z obou vzorků je vázán na odlišné technologické dispozice titulkovacího softwaru: titulky k *Rusálce* byly vytvořeny s ohledem na nižší počet znaků, který byl v té době pro jeden titulek k dispozici, zatímco

při redakci titulků k *Její pastorkyni* již mohla překladatelka počítat s menším prostorovým omezením. Je proto v případě *Rusalky* možné vysledovat celou řadu případů, kdy jeden titulek má sloužit jako kanál k přenosu několika významových jader, to však není vzhledem k prostorovému omezení cílového textu možné, a tak je překladatelka nucena vybrat pouze jedno až dvě jádra. Uvádím několik takových příkladů:

Text libreta

Titulek

Miláček tě zavrhl, přestal tě mít rád, a teď Ježibaba má, a teď Ježibaba má zas pomáhat?

Titulek č. 116: *Ježibaba* (Rusalka, Akt III)

Text libreta

Titulek

Což nechutnaly hubičky, což nechutnaly hubičky a lidské lože nehřálo tě?

Titulek č. 114: *Ježibaba* (Rusalka, Akt III)

Ve většině případů se daří převést významové jádro do titulku, zatímco dochází k sémantické kondenzaci a překladatelka vypouští ty prvky výpovědi, které nepovažuje za jádrové. V příkladech jsou označeny tučným písmem:

Text libreta

Titulek

Aby si **alespoň chvíličku** vzpomenu ve snění na mne, aby si alespoň chvíličku vzpomenu ve snění na mne.

Titulek č. 5: *Rusalka* (Rusalka, Akt I)

Text libreta

Titulek

A kdo vidí lesní žínky **bez košilky, bez sukýnky**, omámí ho lásky chtíč, omámí ho lásky chtíč.

Titulek č. 41: *Hajný* (Rusalka, Akt II)

V případě *Její pastorkyně* se daří do titulků přenést většinu významových jader, neboť již ve fázi spottingu byl text rozčleněn do kratších úseků (které se však rychleji střídají, což v konečném důsledku ztěžuje příjem, srov. 9.3), takže překladatel nemusel tak často jako u *Rusalky* uvažovat o kondenzaci významu. Přesto na několika místech došlo podle mého názoru k vypuštění informace, která má pro vývoj děje či charakteristiku postav zásadní význam:

Text libreta

Titulek

To jste mi pokaždé připamatovaly, pokaždé připamatovaly, když jsem se **chlapčisko siré** za vámi příkrádal, za vámi příkrádal, *As you always used to remind me!*

Titulek č. 14: *Laca* (Její pastorkyňa, Akt I)

Laca jako sirotek a vyženěný člen rodiny nepožívá u Stařenky a jiných členů rodiny zdaleka takové přízně jako mladší Števa a z tohoto inferiorního postavení vyplývá i jeho jednání během celého děje opery. Výraz „sirota“ navíc vypadl i z titulku č. 17. Právě svůj kladný vztah ke Števovi vyjadřuje Stařenka větou „*Vždyť on ten šohajek není tak zlý!*“. Zřejmě vinou rychlého tempa dialogu se tato informace v titulcích vůbec neobjevila (titulek č. 131). Podobnou výpovědní hodnotu má opakování slova „nechtěja“ v replice Bareny, která popisuje průběh nešťastné události. Absence tohoto výrazu v titulku (č. 186) z Lacy nutně činí v očích diváků zločince.

Pokud překladatel přistupuje k práci citlivě a umí využívat strukturních rozdílů mezi oběma pracovními jazyky, lze kondenzaci omezit na rovinu čistě formální, zatímco celkový význam je výstižně „shrnut“ do krátké syntaktické formy. Přenos invariantního významového jádra tak probíhá nepřímou, tzv. substitucí (srov. Popovič 1975: 78):

Text libreta

Titulek

Hněvivý je to cit, že jiná dlí, kde já jsem chtěla být, *My pride is hurt.*

Titulek č. 70: *Cizí kněžna* (Rusalka, Akt II)

Text libreta

Titulek

Mé ruce mají to všechno **pokrájet**? Ke všemu na to **staré oči špatně vidí.**

Must I do everything? My eyes are bad.

Titulek č. 10: *Stařenka* (Její pastorkyňa, Akt I)

Text libreta

Titulek

Dočkaj, dočkaj, Jano! Dočkaj, **až půjdu do města,** přinesu ti čítanku,

Wait, Jano, I'll give you a book later,

Titulek č. 34: *Jenůfa* (Její pastorkyňa, Akt I)

Titulky mají na druhou stranu také schopnost vyjadřovat se explicitněji než libreto, tj. současnému divákovi tlumočit obsah srozumitelněji, méně abstraktními jazykovými prostředky, než jaké využívá originál (srov. kap. 6.3.3):

Text libreta

Titulek

To ty mně, Jenůfka? To ty mně? To ty mně, Jenůfka? To ty mně?

You dare talk to me like that!

Titulek č. 88: *Števa* (Její pastorkyňa, Akt I)

Text libreta

Titulek

Věrná jste si rodina! Také on byl zlatohřívý a pěkně, pěkně urostlý

You Buryjas are all the same! Even he was goldenhaired and...

Titulek č. 112: *Jenůfa* (Její pastorkyňa, Akt I)

V jednom případě došlo k výraznému významovému posunu. Jenůfina pokorná prosba „Ó, mamičko, nehněvejte, nehněvejte se!“ vyznívá po převodu do titulku „Try to understand me!“ spíše jako naléhání během hádky (titulek č. 125). Poněkud zavádějící je také anglická verze Kostelniččina vyprávění. Janáčkovým „že jsem po něm toužila // už než se poprvé oženil // aji za vdovca znova!“ sice Kostelnička vyjadřuje svou mladickou touhu po lásce, avšak spíše pokorným způsobem, kdežto anglické „How I was in love

with him // even though he was already married. // After she died, he married me!“
(titulky č. 113-115) vyznívá poněkud sebevědomě až agresivně, čímž může postavu připravit o část výrazného morálního kreditu, který jí Preissová i Janáček přisoudili.

Někdy umožňuje sama sémantická struktura originálu vypuštění podstatné informace, a sice pokud se významové jádro v bezprostřední blízkosti vyskytuje opakovaně, ať již v téže podobě, či jako variant:

Text libreta

Titulek

Princ ti **našel v lese** divné stvoření, a *The prince plans to wed a weird creature.*
s ním, podivme se, snad se ožení!

Text libreta

Titulek

Našel prý ji v lesích tvých, ve tvých *They say he found her in his woods.*
lesích hlubokých.

Titulky č. 29 a 30: <i>Kuchtík</i> (Rusalka, Akt II)
--

Se zachováním významového invariantu úzce souvisí, a to především v případě překladu operních titulků, také otázka překladové jednotky. Již během spottingu dochází k rozčlenění výchozího textu na jednotky, kterým mají být přiřazeny jednotlivé titulky. Jedná se zpravidla o větu či souvětí (ať už je kritérium členění jakékoli) a tyto jednotky se potom v procesu překladu stávají jednotkami překladovými. Veškerý převod, tedy přenos významu i formy, se uskutečňuje jen v rámci této překladové jednotky. Je-li účelem titulků sdělit jen základní, tj. vybraný obsah, je podle mého názoru užitečné pracovat s vyššími jednotkami a výběr, co z významu zachovat a co nikoli, provádět z této vyšší perspektivy, samozřejmě pouze tam, kde to nepovede k nesouladu s jevištním děním a ke zpoždění reakcí té či oné skupiny diváků. V následujícím případě došlo k vhodnému přesunu informace z jedné překladové jednotky do druhé, avšak i zde tvoří obě jednotky libreta i oba titulky jeden uzavřený syntaktický celek:

Text libreta

Titulek

Má sňatek dát mi teprve, co láska dávno
chtěla, by rozhořela jsi do krve

Perhaps you'll show the passion I desire

Text libreta

Titulek

a byla ženou, a byla ženou mou zcela?

*and be a whole woman **after we are wed.***

Titulky č. 63 a 64: <i>Princ</i> (Rusalka, Akt II)
--

Opakování slov a celých frází, které má v libretu funkci stavební či dramatickou (srov. kap. 9.2.2) překladatelé do titulků nepřenášejí. Právě vypuštění několikanásobného opakování představuje již samo o sobě jednu z kondenzačních strategií a na celkové redukci množství textu při převodu do formy titulků se podílí významnou měrou.

9.5 Lexikálně-stylistické vlastnosti titulků

V kapitole 8.1.3 jsem shrnul úvahy o změnách, které se při převodu z libreta do formy titulků s textem dějí (či měly by dít) na rovině slovní zásoby a stylu. To, co při hodnocení překladů literárních textů pociťuje kritik jako „překladatelský styl“ s přívlastky chudý, bezbarvý, šedivý, jeví se pro jazyk operních titulků naopak jako výhodné. Oba vzorky poskytují v tomto ohledu zajímavá zjištění.

Tak především je v obou vzorcích zřetelná absence rysů typických pro originál jako celek. V *Rusince* se při převodu do titulků ztrácí verš i metrum, které v originále plní především funkci stavební, ale také estetickou. Vzhledem k účelu titulků není nutné (ba ani žádoucí), aby postihovaly básnické kvality libreta. Podobně je to s opakováním slov či frází, opět s funkcí stavební, a to v menší míře v *Rusince*, především však v *Její pastorkyni*: opakování se vyskytuje jen jako posílení naléhavosti: *Rusalka* v titulcích č. 11 a 13 („Ježibaba, Ježibaba!“) a v č. 89 (Vodníkovo „Alas, alas, alas“); *Její pastorkyňa* titulek č. 57: „So you think that I love her. That I love her.“).

Na makrorovině je u libreta *Její pastorkyně* nutné zmínit také slovácké nářečí, kterým je psána již původní hra G. Preissové a Janáček je (jako jeho znalec) beze změn přebírá. Libreto jako text tím získává výrazné estetické kvality. Na mikrorovině se to projevuje jak ve výběru lexika (např. slova *včíl*, *robíš*, *děvčica*), tak na úrovni morfologie (koncovky *mamička vyčítají*, *Jenůfa mě naučily*). Tento rys je v literárním překladu pochopitelně možné substituovat podobnými prvky cílového jazyka, které plní stejnou funkci, avšak při tvorbě operních titulků k tomu neexistuje důvod, má-li být tvorba titulků především procesem neutralizačním.

Neutralizace, tedy jakési zploštění stylu libreta se při převodu do formy titulků děje především lexikálním ochuzováním. Překladatel má možnost místo konkrétního přesného označení užít obecné pojmenování anebo citově zabarvené slovo nahradit slovem stylisticky neutrálním (srov. Levý 1998: 139). Zobecňování a stylová neutralizace sice vedou ke vzniku literárně méně hodnotného textu (především se vytrácí estetické hledisko), avšak tím se zvyšuje funkčnost titulků a jejich přístupnost širšímu počtu příjemců, neboť nejenže se urychlí vnímání titulků rodilými mluvčími, ale usnadní se také porozumění těm divákům, pro které je jazyk titulků jazykem cizím.

U obou vzorků je nicméně patrné, že překladatelé nijak výslovně neusilují o výrazovou neutralizaci. Lze říci, že postup neutralizace je zastoupen zhruba ve stejné míře jako snaha o ekvivalentní převod stylu. Neutralizace se projevuje především při převodu obou písní v *Její pastorkyni* (titulky č. 76-83 a 94-108), kde převládá jasně cíl přetlumočit obsah písně. Stylově neutrálně se převádí také řada idiomů, které se v hojné míře vyskytují v *Její pastorkyni*, zatímco v *Rusálce* téměř nikoli:

<i>Text libreta</i>	<i>Titulek</i>
Hrůza se na mne věšala po celou noc	<i>I spent the night in terror.</i>
Titulek č. 3: <i>Jenůfa</i> (Její pastorkyňa, Akt I)	
<i>Text libreta</i>	<i>Titulek</i>
Jenůfka, pořád tě od práce šídla honějí!	<i>Jenufa, you are neglecting you work!</i>
Titulek č. 9: <i>Stařenka</i> (Její pastorkyňa, Akt I)	

V *Rusálce* je celá řada stylově příznakových slov archaických či poetických nahrazována výrazem s nižší estetickou hodnotou, např. „ve snění – in his sleep“ (titulek č. 5), „divní braši – strange things“ (titulek č. 38), „komnatu – room“ (titulek č. 86). Dochází také ke stírání specifičnosti idiolektu postav, především v případě Hajného a Kuchtíka: částice typu *jářku*, *inu*, *můj ty milý smutku* se vytrácejí, titulky tedy neslouží k ilustraci mnohdy bohatého jazykového odstínění postav. Stírá se na některých místech také převažující komunikativní funkce výpovědi: právě repliky Kuchtíka jsou příkladem operativnosti textu (tedy orientace na příjemce typické pro hovorový styl, srov. Popovič 1983: 92). Při převodu výrazů typu „Máme **ti** ted’ sháňku“, „Princ **ti** našel v lese divné stvoření“ se operativnost vytrácí, byť na některých místech je patrná snaha ji částečně kompenzovat výběrem jiných morfologicko-syntaktických prostředků:

Text libreta

Titulek

Pomysli si, pomysli si, zdas to, strýčku, slyšel kdysi? *Just listen to this:*

Titulek č. 28: *Kuchtík* (Rusalka, Akt II)

Text libreta

Titulek

Jdi, jdi, trp, trp si z věků do věků *Go ahead and suffer if that's what you want.*

Titulek č. 135: *Ježibaba* (Rusalka, Akt III)

U obou vzorků je nicméně velmi zřetelná snaha postihnout v titulcích také stylové zvláštnosti libreta, tedy odklon od čistě neutralizační strategie. Té jakoby se překladatelé báli a zřejmě cítí potřebu přece jen jisté estetické kvality libreta zachovat. Někde se daří najít stylově ekvivalentní výraz s podobnou denotativní i konotativní hodnotou (např. příbytky – *dwelling*s; běda – *alas*; měníváš barvu – *you change colour*). Jinde překladatelé sahají po substituci a český idiomatický výraz nahrazují anglickým s podobnou funkcí: jablůčkové líca – *rosy cheeks*; co je ti po nás, o sebe se starej – *it's not your business*; po jakési kněžně cizí hází prý už očima – *a foreign princess holds him in her sway*).

Především v *Rusálce* zůstává styl titulků mnohde stejně poetický a formální jako libreto, především ve scénách lesních žínek a Prince:

Text libreta

Titulek

Mám, zlaté vlásky mám, mám, zlaté vlásky mám,

My tresses are of pure gold.

Titulky č. 137: *První žínka* (Rusalka, Akt III)

Text libreta

Titulek

Ode dne ke dni touhou štván hledám tě
v lesích udýchán,

*Propelled by longing I seek you in the
woods.*

Titulek č. 153: *Princ* (Rusalka, Akt III)

Text libreta

Titulek

Už znám čítat, už znám čítat, **už jsem to**
potrefil!

I can read, I'm getting the hang of it!

Titulek č. 32: *Jano* (Její pastorkyňa, Akt I)

V menší míře se pak projevuje tendence překladatele některé stylistické vlastnosti textu naopak zesilovat, mnohde může jít o vědomou kompenzaci za ztrátu příznakovosti na jiném místě. Jde především o používání stylově příznakových synonym namísto původně neutrálních (díváš se – *you peek into*; čeká – *await*; mizí – *is on the wane*; nehnevejte se – *don't be cross*). Vůbec lze o titulcích k *Její pastorkyni* říci, že jsou psány angličtinou přirozenou a idiomatickou (což se projevuje například hojným výskytem frázových sloves). Souvisí to jistě s tím, že původní verzi titulků vyhotovili rodilí mluvčí angličtiny. Tato přirozenost jazyka je Janáčkovi rozhodně adekvátní.

Překladatelským problémem, který souvisí jak s operativností textu, tak i stylovou stránkou, jsou oslovení. V případě *Její pastorkyně* se překladatelé vydali spíše cestou neutralizace: subjektivní či regionální nebo časově příznaková oslovení se ve většině případů převádí neutrálním výrazem (Janáčkovo „mládku“ je nahrazeno logicky jménem *Laca*; stírá se subjektivnost v osloveních Števuško – *Steva*; mamičko – *mother*, stařenko – *grandmother*, najdou se však také příznakové tvary *granny*, *grandma*). V *Rusálce* lze za

funkční ekvivalent považovat například převod jména „stará Háta“ jako „*nanny*“, naopak pro příjemce cizího původu působí jako silně exotizační například „*dear uncle Vaněk*“ („Milý strýče Vaňku“, titulky č. 26). Je však obtížné posoudit, kolik a která konkrétní řešení jsou výsledkem uvědomělé překladatelské strategie a co naopak vychází ze spíše intuitivního přístupu.

Pokud jde o názvy pohádkových bytostí, volí překladatelka *Rusalky* následující strategii: při přímých osloveních převádí do angličtiny český tvar jména (např. *Ježibaba!* *Vodník!*), avšak odkazují-li na ně jiné postavy, děje se tak prostřednictvím obecného výrazu (např. *the witch*, *the water gnome* v replice Hajného, titulky č. 39 a 40).

9.6 Vztah mezi titulky a konkrétním inscenačním provedením

Zbývá zaměřit se blíže na to, jaká je vazba titulků ke konkrétním inscenacím, které doprovázejí. Zpravidla v každém libretu se najdou odkazy na konkrétní předměty, které pak mohou být součástí scénografické složky představení, nebo mohou obsahovat popis osob a jejich kostýmů, což bývá zase zohledněno kostýmním návrhářem. Obecně lze říci, že čím konkrétnější je jazyk libreta, tím větší bývá jeho odraz v režijní koncepci a výpravě. Pro překladatele titulků z toho může vyplývat celá řada překladatelských problémů, a to především tehdy, rozhodne-li se režisér tematickou složku opery určitým směrem posunout. Titulky pak mohou plnit zcela mimořádnou úlohu směřovatele rozporů mezi libretem a konkrétním jevištním ztvárněním (srov. kap. 8.1.4).

Obě zkoumané inscenace se řadí svou režijní koncepcí spíše k těm tradičnějším a moderní režijní či scénografické prvky se v nich nevyskytují buď vůbec anebo velmi okrajově. Ve vzorcích se vyskytuje jeden klasický příklad nesouladu mezi titulky a jevištním děním. Jedná se o scénu v *Rusince*, kdy Ježibaba nabádá Rusalku, aby usmrtila Prince, jen tak se může zbavit prokletí věčných živlů. Kvapilovo libreto na tomto místě nechává Ježibabu pronést větu „Ten vezmi nůž a slib, že poslechněš“. Nůž bývá také obvyklou rekvizitou, kterou při těchto slovech Ježibaba *Rusalku* podává. Inscenátoři v ND Praha text libreta upravili na „Jen jeho krev, jen krev je spásá tvá!“, aniž by tím ovšem utrpěla hudební či vokální složka, a nůž do této scény nezařadili. Překladatelka však k této skutečnosti nepřihlédla, a proto anglická verze titulků věrně kopíruje výchozí text libreta:

„Take the knife and promise to obey“ (titulek č. 126). Upravený zpívaný text je významově synonymický s tím původním, takže zde rozpor nevzniká, avšak přítomnost určitého členu v anglických titulcích nejspíše přiměje diváka zmiňovaný nůž hledat očima.⁶³

Nepatrný rozpor lze vysledovat v titulku č. 30, kdy překladatelka české „našel prý ji v lesích **tvých**“ převádí jako „in **his** woods“. Kuchtík tato slova adresuje Hajnému a také je doprovodí příslušným gestem – ukáže na Hajného. Také Hajný reaguje příslušným gestem. Je-li v titulcích jiné osobní zájmeno, ztrácí gesto pro diváka smysl. Naopak jako příklad fungující korespondence mezi titulky a jevištním děním lze uvést titulek č. 33, kdy české „chodí jako vyjevená“ se převádí na explicitnější „she moves like a ghost“, přičemž Kuchtík tuto repliku doprovází trefnou hereckou etudou.⁶⁴

V souvislosti s *Rusalkou* je dobré ještě upozornit na některá potenciální problémová místa, která mohou titulky pomoci vyřešit. Jsou to především odkazy na měsíček v Rusalčině slavné árii v 1. dějství, bílé a rudé růže ve sborové scéně z 2. dějství a zlaté vlásky a bílé nožky ve zpěvu žínek. Všechny tyto výtvarné prvky mohou v experimentálně orientovaných inscenacích získávat zcela jinou podobu, a překladatel by to měl při tvorbě titulků zohlednit. To se však této konkrétní inscenace netýká.

Podobně se v *Její pastorkyni* vyskytuje již v libretu řada odkazů na scénografické či jiné režijní prvky. Tak především je to nůž (křivák), kterým se Laca pokouší ořezat bič (ostatně slovo „bičíště“ zůstalo nepřevezeno a titulek č. 43 vyznívá velmi obecně „What are you doing there, Laca?“). Hovoří se, a to hned několikrát, také o rozmarýně, která bývá v květináči zpravidla přítomna na určitém místě jeviště, postavy ji případně při zmínce o ní berou do ruky. Důležitou rekvizitou je také šátek (titulek č. 133: „Kostelničko, upadl vám šátek“ – „You’ve dropped your scarf, Kostelnicka“). Števovo furiantské „Tu máte, tu máte“ je určeno muzikantům, kterým při těchto slovech hází drobné mince, aby zahráli Jenůfinu oblíbenou píseň. Z pěvcova gesta však divák význam dostatečně pochopí, takže slova nemusejí být do titulku převedena (titulek č. 93). Zajímavým příkladem je pak Stařenčina věta „Barenu jsi naučila také čítat!“:

⁶³ Tento příklad ilustruje ukázka č. 6 na DVD nahrávce, jež je součástí příloh k této práci.

⁶⁴ Tyto příklady ilustruje ukázka č. 3 na DVD nahrávce, jež je součástí příloh k této práci.

Text libreta

Titulek

Co to máš za radost! Co to máš, děvčico, za radost! *You've got the brains of a man,*
Barenu jsi naučila také čítat! Mužský rozum máš

Titulek č. 39: <i>Stařenka</i> (Její pastorkyňa, Akt I)

Věta je součástí delší Stařenčiny repliky, vzhledem k rychle plynoucímu tempu promluvy není zpravidla možné v titulcích zachovat všechny její části. Právě tato věta proto bývá první, kterou překladatel jako redundantní vypustí. Rád bych však upozornil, že v některých inscenacích je Barena (služka ve mlýně) těmito slovy přítomna, přestože se podle partitury má poprvé pěvecky projevit až v samotném závěru dějství. Na tuto Stařenčinu poznámku může Barena reagovat patřičným hereckým gestem (případně se k ní stočí pozornost přítomných postav). V takovém případě by bylo vhodné uvažovat o zařazení této výpovědi do titulků.

9.7 Závěr případové studie

Ze srovnání vzorků titulků s jejich výchozím textem, za který jsem zde považoval libreto, vyplývá především, že jazyk titulků k pražským inscenacím *Rusalky* a *Její pastorkyně* je civilnější variantou výchozího textu, byť v prvním případě snad méně, než by bylo adekvátní účelu titulků (pokud ten byl vůbec vědomě stanoven), neboť překladatelka se do jisté míry přece jen snaží vystihnout výraznou poetiku libreta, v případě druhém je civilnost jazyka umocňována hovorovými, komunikativními prvky ve snaze substituovat výrazně nářeční charakter libreta. Změny, ke kterým při tvorbě těchto konkrétních titulků došlo na rovině jazykově-stylistické i sémiotické (dobové a místně podmíněné prvky), shrnuji v tabulce č. 7 (srov. tabulka č. 4, změny, ke kterým by mělo docházet v ideálním případě).

*Libreto**Titulky*

Estetické kvality literárního textu: verš, metrum, opakování slov a frází

Vynechání, neutralizace

Morfologické, lexikální a syntaktické zvláštnosti

Naturalizace, modernizace, neutralizace se uplatňují v obdobné míře jako zachování zvláštností

Prvky výchozího času a kultury (reálie)

Naturalizace, modernizace, vynechání se uplatňují ve velké, avšak nikoli postačující míře

Tabulka č. 7: Změny jazykové formy a dobové a místně podmíněných prvků při převodu libreta do titulků.

Na základě vlastní divácké zkušenosti jsem nabyl dojmu, že pro českou titulkovací praxi je doposud příznačný poměrně vysoký stupeň obsažnosti. Velmi hrubým odhadem by se dalo říci, že titulky představují dvě třetiny předlohy, což se od odhadů teoretiků velice odlišuje (srov. 8.2). Oba vzorky z ND Praha tuto mou domněnku dobře ilustrují, o něco více pak ještě německá verze titulků. Je zřejmé, že čeští překladatelé (v závislosti na vedení divadel) redukční strategii zatím programově nevyužívají v takové míře, jaká by byla adekvátní účelu titulků, tedy jejich funkčnosti. Pochopitelně záleží na významové nasycenosti výchozího textu a zde zkoumané vzorky dobře ilustrují, jak mohou být libreta v tomto ohledu odlišná. Dvořákova a Kvapilova *Rusalka* má povahu spíše abstraktně básnickou, zatímco Preissové a Janáčková *Její pastorkyňa* představuje skutečné realistické vesnické drama s vysokou výpovědní hodnotou konkrétních promluv, takže lze očekávat, že míra zachování významového invariantu se při převodu do formy titulků bude u obou oper lišit. Titulky ve výsledku představují v obou případech zhruba dvě třetiny výchozího textu libreta, což znamená stejnou míru redukce významového invariantu u obou oper. Jelikož je však libreto *Její pastorkyně* mnohem bohatší na konkrétní informace, zůstalo z nich při stejné míře redukce převedeno výrazně méně, než v případě *Rusalky*, kde si překladatelka mohla dovolit zachovat mnohem více významových jader.

Pokud jde o vazbu zkoumaných titulků na konkrétní jevištní podobu díla, vyskytují se u obou vzorků pouze drobné problémy či nesoulady, což víceméně pramení z jisté konzervativnosti obou inscenací, či absence režisérských výstřelků. Ty by mohly být pomocí titulků v případě potřeby buď zdůrazněny či naopak upozaděny.

10. ZÁVĚR

Jak jsem konstatoval v kapitole 6.3, závisí tvorba operních titulků, jako každá jiná překladatelská činnost, na účelu (skoposu), který má cílový text plnit. Teoretická část této práce se zabývala různými účely titulků, a tím, jaký vliv to má na jejich tvorbu. Titulky je samozřejmě možné pojímat různým způsobem. Vzhledem k rozsahu a možnostem této práce jsem se však zabýval především tím účelem, který titulky plní v operním divadle nejčastěji (nebo to od nich očekávají jejich provozovatelé, tedy vedení divadla). Jde o situaci, kdy titulky mají být co nejnápadnějším nástrojem k pochopení nejdůležitějších informací obsažených v libretu a při tom divákovi ponechají dost prostoru pro vlnami ostatních komunikačních kanálů, které dohromady tvoří operní představení. Záměrně jsem k analýze vybral titulky, které – jak se ukázalo – slouží mnohem širšímu okruhu příjemců, než jak provozovatel původně očekával.

Pokud takto vymezený účel mohu vztáhnout na konkrétní vzorky titulků, lze konstatovat, že titulky nejsou vzhledem k účelu ve zcela adekvátním vztahu. Nejsou na svého příjemce zaměřeny tak, jak by si zasloužil. V příliš velké míře se totiž projevuje snaha vystihnout pomocí titulků také stylové a jiné zvláštnosti libreta. Tak široký okruh příjemců, jaký je v Národním divadle Praha, toto podle mě nemůže ocenit.

Je velmi diskutabilní, zda proces vzniku titulků nazývat překladem, adaptací či raději zůstat u obecnějšího termínu tvorba. Především by to však měla být činnost uvědomělá, založená na logických argumentech, jasně stanoveném účelu a počítající s reálným příjemcem. Z dosavadní praxe, ilustrované dvěma zde zkoumanými vzorky, i osobní diváckou zkušeností, mám pocit, že tomu tak v mnoha případech není.

SHRNUTÍ

Titulky se souběžným překladem libreta zpívaného na jevišti se jako součást živých operních představení začaly používat před zhruba čtvrtstoletím, a postupně se staly velmi diskutovaným jevem, který dokáže těšit a zároveň dráždit divadelníky i jejich diváky. Titulky hned tak z divadel nezmizí, a kromě opery našly své uplatnění také v jiných žánrech. Diváci je vnímají zcela vážně a kriticky, a už proto je potřeba k jejich tvorbě přistupovat s potřebnou péčí. Tato diplomová práce se ve své úvodní části pokouší postihnout předpoklady vzniku systému operního titulkování, popsat jeho vývoj umělecký i technologický v České republice i v zahraničí. Dále vymezuje pozici, jakou tvorba operních titulků zaujímá v kontextu jiných typů překladatelské činnosti, a zamýšlí se nad psychologickými a sociologickými aspekty titulkování. Neopomíná přitom zmínit praktickou stránku tvorby a provozu titulků v konkrétní divadelní praxi a ve svém závěru na dvou vzorcích titulků k operám Antonína Dvořáka a Leoše Janáčka ilustruje jejich vztah k libretu i konkrétní inscenační podobě díla.

SUMMARY

Surtitles with simultaneous translation of opera libretti were first used in live performance twenty five years ago, and have become the talk of opera circles, able to please and provoke both performers and their patrons. Surtitles are here to stay, and seem capable of playing their part in various fields even outside opera. Patrons tend to be very serious and critical about surtitles, and translators have to approach their job with due care. The thesis opens with the background to the creation of opera surtitling and covers its development from the point of view of art and technology, both inside and outside the Czech Republic. It goes on to define the position of surtitling among other types of translation and to explain the psychological and social aspects. Practical examples are provided showing how surtitles are translated and run in theatres throughout the world, with special focus on two sets of surtitles used in Czech-sung operas by Dvořák and Janáček at the National Theatre Prague, Czech Republic.

PŘÍLOHY

1. Multimediální přílohy zkoumaných vzorků

1.1 RUSALKA, videozáznam inscenace Národního divadla v Praze (DVD)

Obsahuje jen vzorky zkoumané v případové studii (kapitola 9), tedy vybrané scény ze všech tří dějství opery.

Nahrávka je opatřena titulky, jejichž součástí je český text Kvapilova libreta a anglické titulky, tj. text, který Národní divadlo při této inscenaci promítá na titulkovací plochu. České úseky libreta a jim odpovídající anglické titulky jsou k dispozici též v tištěné podobě jako příloha č. 2.

Oficiální záznam z premiéry dne 3. 10. 1998

Osoby a obsazení:

Rusalka – *Eva Jenisová*

Princ – *Vladimir Hřiško*

Vodník – *Peter Mikuláš*

Ježibaba – *Marta Beňačková*

Cizí kněžna – *Anda-Louise Bogza*

Hajný – *Roman Janál*

Kuchník – *Martina Bauerová*

První žínka – *Eva Dřízgová-Jirušová*

Druhá žínka – *Libuše Vondráčková*

Třetí žínka – *Mirolava Volková*

Sbor a orchestr opery Národního divadla v Praze, dirigent Jiří Bělohlávek

1. 2 JEJÍ PASTORKYŇA, audiozáznam inscenace Národního divadla v Praze (CD)

Obsahuje jen vzorky zkoumané v případové studii (kapitola 9), tedy celé 1. dějství.

Oficiální záznam z představení dne 1. 10. 2005.

Osoby a obsazení:

Stařenka Buryjovka – *Lenka Šmídová*

Laca Klemeň – *Tomáš Černý*

Števa Buryja – *Aleš Briscein*

Kostelnička Buryjovka – *Eva Urbanová*

Jenůfa – *Jitka Svobodová*

Stárek – *Ivan Kusnjer*

Barena – *Jana Červinková*

Jano – *Martina Bauerová*

Sbor a orchestr opery Národního divadla v Praze, dirigent Jiří Kout

2. Zkoumané vzorky titulků zpracované ve formátu MS Word

Tento soupis zahrnuje kompletní českou verzi libreta, tedy včetně veškerých opakování. Anglická verze obsahuje text v té podobě, v jaké se v Národním divadle v Praze objevuje na titulovacím zařízení. Vedle jména postavy je uvedena doba (v sekundách), po kterou bývá titulek zobrazen.

2.1 RUSALKA

č. 1: árie Rusalky (Akt I)

1. Rusalka 21''

Měsíčku na nebi hlubokém, světlo tvé daleko vidí,
O Moon above, your light shines into the distance.

2. Rusalka 47''

po světě bloudíš širokém, díváš se v příbytky lidí, po světě bloudíš širokém, díváš se
v příbytky lidí.
While you travel you peek into human dwellings.

3. Rusalka 43''

Měsíčku, postůj chvíli, řekni mi, řekni, kde je můj milý, měsíčku, postůj chvíli, řekni mi,
řekni, kde je můj milý?
Stand still and tell me where is my love.

4. Rusalka 21''

Řekni mu, stříbrný měsíčku, mé že jej objímá rámě,
Tell him of my embrace, silvery Moon.

5. Rusalka 50''

aby si alespoň chvíličku vzpomenuť ve snění na mne, aby si alespoň chvíličku vzpomenuť
ve snění na mne.
Make him remember me in his sleep.

6. Rusalka 46''

Zasvěť mu do daleka, zasvěť mu, řekni mu, řekni, kdo tu naň čeká; zasvěť mu do daleka,
zasvěť mu, řekni mu, řekni, kdo tu naň čeká!
Tell him who is awaiting him here.

7. Rusalka 7''

O mně-li duše lidská sní,
Should a human soul dream of me now,

8. Rusalka 6''

ať se tou vzpomínkou vzbudí!
let that thought awake him.

9. Rusalka 15''

Měsíčku, nezhasni, nezhasni, měsíčku, nezhasni!
Don't disappear, O Moon.

10. Rusalka 4''

Ta voda studí, studí!
Oh, how the water chills me.

11. Rusalka 3''

Ježibabo, Ježibabo!

Ježibaba, Ježibaba!

12. Vodník 13''

Ubohá Rusalko bledá! Běda! Běda! Běda!

Unhappy pale Rusalka! Alas, alas, alas.

13. Rusalka 4''

Ježibabo, Ježibabo!

Ježibaba, Ježibaba!

č. 2: scéna Ježibaby s Rusalkou (Akt I)

14. Ježibaba 12''

Čury mury fuk, čury mury fuk, bílá pára vstává z luk!

Fee, fi, fo, fum, the mists are clearing.

15. Ježibaba 6''

Kapka krve dračí, deset kapek žluče,

Some dragon's blood, ten drops of bile,

16. Ježibaba 6''

teplé srdce ptačí, pokud ještě tluče.

a bird's heart - still beating.

17. Ježibaba 17''

Skoč, můj mourku, skoč a skoč, varem v kotli pozatoč! Skoč, můj mourku, skoč a skoč,
varem v kotli pozatoč!

Go, Greymalkin, stir the brew.

18. Ježibaba 12''

Čury mury fuk, čury mury fuk, nelekej se větších muk!

You must not fear any torments.

19. Ježibaba 6''

Tot' tvé lidské věno, a to musíš pít,

Drink this to make you human.

20. Ježibaba 6''

tím, co uvařeno, jazyk zdřevění ti.

It will rob you of your speech.

21. Ježibaba 19''

Skoč, můj mourku, hola hej, v hrdlo jí tu šťávu vlej! Skoč, můj mourku, hola hej, v hrdlo jí tu šťávu vlej!

Go, Greymalkin, make her drink it.

22. Ježibaba 18''

Čury mury fuk, čury mury fuk, ale teď už ani muk, ani muk, ani muk, ale teď už ani, ani muk!

Fee, fi, fo, fum, now, not a word!

č. 3: scéna Hajného a Kuchtíka (Akt II)

23. Hajný 9''

Járku, jářku, jářku, klouče, klouče milé, dopověz, dopověz, dopověz,

So, go on with your story, boy.

24. Hajný 8''

jaká že to kratochvíle na zámku se strojí dnes?

All these festivities in the castle today -

25. Hajný 9''

To je hostí na síni, to je práce v kuchyni, na stolech a na policích podivného náčiní.

so many guests, so much work everywhere.

26. Kuchtík 4''

Máme ti teď sháňku, milý strýče Vaňku,

What a pace, dear uncle Vaněk.

27. Kuchtík 11''

do večera od svítání neustanem v práci ani, do večera od svítání neustanem v práci ani!

From sunrise to sunset we dare not rest.

28. Kuchtík 16''

Pomysli si, pomysli si, zdas to, strýčku, slyšel kdysi?

Just listen to this:

29. Kuchtík 15''

Princ ti našel v lese divné stvoření, a s ním, podivme se, snad se ožení!

The prince plans to wed a weird creature.

30. Kuchtík 11''

Našel prý ji v lesích tvých, ve tvých lesích hlubokých,

They say he found her in his woods.

31. Kuchťík 4''

ale ať ji vzal kde vzal, já bych se jí, strýčku, bál!
I'd be scared of her.

32. Kuchťík 15''

Holka je ti němá, kapky krve nemá,
She looks bloodless, is completely mute.

33. Kuchťík 7''

chodí jako vyjevená, to by byla, to by byla, to by byla čistá žena!
She moves like a ghost. What a strange bride!

34. Hajný 14''

Je to pravda, je to pravda, je to pravda, vskutku, co se mluví všude?
So it's true what they say!

35. Hajný 18''

Můj ty milý smutku, už to takhle bude, už to takhle, takhle bude, bude! Můj ty milý
smutku, už to takhle bude, můj ty milý smutku, už to takhle, takhle bude!
That's the way it is.

36. Hajný 22''

Ať nás Pán Bůh chrání, myslivec jsem starý, že v tom milování vězí divné čáry!
God forbid, there's magic in this love.

37. Hajný 9''

U nás v lese straší šlakovité moci,
My forest is haunted by sinister powers.

38. Hajný 10''

lesem divní braši chodí o půlnoci.
Strange things go on at midnight.

39. Hajný 9''

Je-li v těle duše slabá, uhrane ji Ježibaba, pode hrází tuze snadno
The witch hexes people, and those who pass the pond

40. Hajný 13''

hastrman tě stáhne na dno, hastrman tě stáhne na dno!
get drowned by the water gnome.

41. Hajný 21''

A kdo vidí lesní žinky bez košilky, bez sukýnky, omámí ho lásky chtíč, omámí ho lásky
chtíč.
Wood nymphs seduce unwary travellers.

42. Hajný 13''

Pán Bůh s námi a zlé pryč, a zlé pryč!

God have mercy on us.

43. Kuchtík 7''

Strýčku, strýčku, já se bojím!

Uncle, I am scared.

44. Hajný 6''

Inu, inu, inu, není div!

There's no wonder.

45. Hajný 13''

Pán Bůh hříchům твоjím budiž milostiv, budiž milostiv!

Lord have mercy on your sins.

46. Kuchtík 8''

Náš princ vždy tak švarný byl, kterak se teď proměnil!

Our handsome prince is now quite changed.

47. Kuchtík 4''

Není, jaký býval, není, bloudí jako omámen,

He wanders around like one in a dream.

48. Kuchtík 6''

stará Háta na modlení dává za něj den co den.

His old nanny daily prays for him.

49. Kuchtík 4''

A pan farář, jak to slyšel, varovati prince přišel,

Even the parson came to warn him,

50. Kuchtík 6''

ale princ, ne a ne, holka prý tu zůstane!

but all in vain - she is to stay.

51. Hajný 8''

Proto jsou tu hosté již!

So that's why all these guests are here,

52. Hajný 4''

Proto se tak prázdní spíží! Proto jsem honem vlek' plno zvěře na zámek!

and I had to supply all that game.

53. Kuchtík 8''

Naštěstí, jak zdá se, nemělo to být, všechno může zase, zase jiná pokazit!

Luckily another woman may put a stop to it.

54. Kuchtík 8''

Stará Háta vypráví, jak prý je princ vrtkavý,
Nanny believes that the prince is inconstant.

55. Kuchtík 9''

už prý jeho láska mizí, jinou prý zas v mysli má,
Apparently his love is already on the wane.

56. Kuchtík 9''

po jakési kněžně cizí hází prý už očima.
A foreign princess holds him in her sway.

57. Hajný 14''

Pánbůh dej, pánbůh dej, ve zdraví ho zachovej!
God be praised and keep him safe.

58. Hajný 18''

Já být princem, bez okolků vyhnal bych tu cizí holku, než mne v peklo zamotá: ať se klidí žebrota, ať se klidí, ať se, ať se, ať se klidí žebrota!
In his place I'd chase the pale one out.

59. Kuchtík 5''

Hu! Tam si vede princ tu obludu!
Look, there comes the prince with her now.

60. Hajný 3''

Já na ni také čekat nebudu!
I'll not wait here for them.

č. 4: scéna Prince a Cizí kněžny (Akt II)

61. Princ 15''

Již týden dlíš mi po boku, jak z báje zjev dlíš přede mnou,
It's been a week already,

62. Princ 26''

a marně v oči hluboku tvou bytost hledám tajemnou, a marně, marně v oči hluboku tvou bytost hledám tajemnou!
and I haven't solved your mystery yet.

63. Princ 15''

Má sňatek dát mi teprve, co láska dávno chtěla, by rozhořela jsi do krve
Perhaps you'll show the passion I desire

64. Princ 16''

a byla ženou, a byla ženou mou zcela?
and be a whole woman after we are wed.

65. Princ 12''

Proč chladí tvoje objetí, vzplát vášní proč se bojí?
Why does your embrace chill me?

66. Princ 12''

Proč úzkostí jen zachvěti mám v náruči se tvojí?
Why do I sense my own fear

67. Princ 9''

A marně, marně dusím smutný cit, z náruče tvé se nelze vyprostit,
that I'll never escape your embrace?

68. Princ 18''

byť stokrát byla jsi chladná, nesmělá, mít musím tebe, musím, musím mít, musím tebe mít docela!
And though you chill, I must possess you.

69. Cizí kněžna 9''

Ne, není to láska,
Although I don't love him,

70. Cizí kněžna 9''

hněvivý je to cit, že jiná dlí, kde já jsem chtěla být,
my pride is hurt.

71. Cizí kněžna 6''

a že jsem jeho míti neměla,
If he can't be mine,

72. Cizí kněžna 13''

ať štěstí, ať štěstí, ať štěstí obou zhyne docela!
let them have no joy.

73. Cizí kněžna 11''

Zda na chvíli princ vzpomene si přec, že hostitelem též je milenec?
Shall I remind the prince of his duties as a host?

74. Cizí kněžna 14''

Má na to štěstí, jímž vás blaží svět, též cizí host jen němě pohlížet?
Must your guests only observe your happiness?

75. Princ 8''

Ach, výčitka to věru, to věru včasná,
Your reproach is quite timely,

76. Princ 8''

a s vašich rtíků rád ji, rád ji snáším,
and I suffer it gladly from your lips.

77. Princ 4''

i ženich věru, kněžno krásná,
Even a bridegroom, lovely princess

78. Princ 16''

je především jen sluhou vašim, kněžno krásná, je především jen sluhou vašim!
is, above all, here to serve you.

79. Cizí kněžna 7''

A vaše kráska, citů vašich paní,
The beautiful lady of your heart

80. Cizí kněžna 9''

vás nepokará, vás nepokará za to slovem ani?
doesn't even reprimand you?

81. Cizí kněžna 9''

Či v pohledu svém tolik něhy má,
Or are her eyes so eloquent

82. Cizí kněžna 9''

že mluví s vámi, s vámi pouze očima?
that she communicates by looks alone?

83. Princ 15''

Leč oči její říci zapomněly, že hostitel se nepozorným stal.
But her eyes forgot to remind me of my duty.

84. Princ 13''

Nechť nahradí teď rychle, svolíte-li, co roztržit jen chvíli zanedbal.
I'll now compensate for my neglect.

85. Princ 6''

Nač rozpaky tvoje, a proč se tolik chvěješ?
Why are you agitated and tremble so?

86. Princ 7''

V svou komnatu pospěš a stroj se k plesu již!
Hasten to your room and prepare for the ball.

87. Cizí kněžna 7''

Ó, vystrojte se v šaty přebohaté,
Dress yourself in your richest gown.

88. Cizí kněžna 15''

mám dvornost jeho, vy však srdce máte!
I have his gallantry, but you have his heart.

č. 5: scéna Vodníka se sborem (Akt II)

89. Vodník 18''

Běda! Běda! Ubohá Rusalko bledá,
Alas, alas, alas, unhappy pale Rusalka,

90. Vodník 13''

v nádheru světa zakletá! Běda!
lured by the spell of human world.

91. Vodník 20''

Celý svět nedá ti, nedá, vodní čím říše rozkvétá!
Nothing can equal what you have lost.

92. Vodník 35''

Stokrát bys byla člověkem, ve jhu jsi spjata odvěkém, stokrát bys byla člověkem, ve jhu jsi spjata odvěkém.
Your humanity is only borrowed.

93. Vodník 38''

Byť měl tě člověk stokrát rád, navždy ho nemůžeš upoutat, byť měl tě člověk stokrát rád, navždy ho nemůžeš upoutat!
You cannot keep human love forever.

94. Vodník 16''

Ubohá Rusalko bledá, zajatá v kouzlo lidských pout!
Unhappy pale Rusalka, fettered by magic.

95. Vodník 20''

Voda tvá všude tě hledá, nadarmo chce tě obejmout!
Your sisters call you in vain.

96. Vodník 35''

Až se zas vrátíš k družkám svým, budeš jen živlem smrtícím, až se zas vrátíš k družkám svým, budeš jen živlem smrtícím,
When you return, you will bring death with you.

97. Vodník 38''

vrátíš se žitím uvadlá, prokletí žvlů jsi propadla, vrátíš se žitím uvadlá, prokletí žvlů jsi propadla!

You'll return disenchanted by life.

98. Vodník 13''

Ubohá Rusalko bledá, v nádheru světa zakletá!

Unhappy pale Rusalka, fettered by magic.

99. Sbor 11''

Květiny bílé po cestě, po cestě všude kvetly,

White flowers line the bridal route

100. Sbor 13''

hoch jel a jel k své nevěstě a den se smál tak světlý!

straight to the youth's beloved.

101. Sbor 6''

Nemeškej, hochu, k milé spěš, dorosteš záhy v muže,

Don't delay, lad, life is so fleeting.

102. Sbor 8''

zpátky až tudy pojeděš, pokvetou rudé růže!

When you return, there will be only red roses.

103. Sbor 13''

Květiny bílé nejdříve úpalem slunce zašly,

The white flowers have wilted,

104. Sbor 20''

ale ty růže ohnivé svatební lože krásí! Svatební lože krásí!

but the fiery roses adorn the bridal bed.

105. Sbor 6''

Květiny bílé po cestě, po cestě všude kvetly,

White flowers line the bridal route

106. Sbor 22''

hoch jel a jel k své nevěstě a den se smál tak světlý, tak světlý!

straight to the youth's beloved.

107. Vodník 14''

Ubohá Rusalko bledá, v nádheru světa zakletá! Běda! Běda!

Alas, pale Rusalka, snared by the world.

108. Vodník 11''

Na vodách bílý leknín sní, smutným ti druhem bude,
Your companion must be the sad water lily.

109. Vodník 12''

pro tvoje lože svatební neketou růže rudé!
Your bridal chamber will never admit roses.

110. Vodník 12''

Na vodách bílý leknín sní, smutným ti druhem bude,
Your flowers are the water lilies,

111. Vodník 16''

pro tvoje lože svatební neketou rudé růže!
Never the fiery roses.

č. 6: scéna Ježibaby s Rusalkou (Akt III)

112. Ježibaba 17''

Aj, aj? Už jsi se navrátila? No, tos tam dlouho nepobyla!
Ah, so you're back already.

113. Ježibaba 6''

A jak máš bledé tvářičky a jak tu truchlíš o samotě!
All pale and all alone.

114. Ježibaba 10''

Což nechutnaly hubičky, což nechutnaly hubičky a lidské lože nehřálo tě?
Did the kisses lose their taste?

115. Rusalka 19''

Ach, běda, běda, tetko rozmilá, vše zradilo mne, ach, vše jsem ztratila!
Alas, I was betrayed and forsaken.

116. Ježibaba 15''

Miláček tě zavrhl, přestal tě mít rád, a teď Ježibaba má a teď Ježibaba má zas pomáhat?
Your sweetheart ceased to love you?

117. Ježibaba 10''

Po záletech světských, dcerko rozmilá, bys teď k sestrám ráda se zas vrátila?
You wish to return to your sisters?

118. Ježibaba 29''

Inu, mám já radu, dobrou radu mám, ale poslechneš-li, ví to rarach sám, ví to rarach sám,
ví to rarach sám!
I have good advice, but will you take it?

119. Ježibaba 14''

Lidskou krví musíš smýti živelů prokletí
The love you desired in human embrace

120. Ježibaba 14''

za lásku, již chtělas mít v lidském objetí.
you must wash away in human blood.

121. Ježibaba 16''

Budeš zas, budeš zas, číms byla prve, než tě zklamal, než tě zklamal svět,
You'll be again what you were before

122. Ježibaba 11''

ale horkem lidské krve lze jen ozdravět.
but only by shedding hot human blood.

123. Ježibaba 14''

Opustí tě všechna muka, budeš šťastna, budeš hned,
You'll forget your pain and be happy again

124. Ježibaba 25''

zahubí-li tvoje ruka toho, jenž tě oklamal, zahubí-li tvoje ruka toho, jenž tě sved'!
if your hand will destroy your seducer.

125. Rusalka 5''

Ježibabo, běda, běda, co to chceš?
Alas, Ježibaba, you ask too much.

126. Ježibaba 9''

Jen jeho krev, jen krev je spása tvá!
Take the knife and promise to obey.

127. Rusalka 5''

Jde z tebe hrůza; nech mne, nech!
You fill me with terror. Let me go.

128. Rusalka 17''

Chci věčně trpět, věčně v úzkostech,
I'd rather suffer endless pain

129. Rusalka 20''

chci věčně cítit, věčně kletbu svou, chci věčně trpět, chci věčně trpět, věčně v úzkostech
trpět. Chci věčně cítit kletbu svou, chci věčně cítit kletbu svou,
and bear my everlasting curse,

130. Rusalka 11''

svou celou lásku zhrzenou, svou beznaděj chci všechnu zřít,
my unrequited love and my despair,

131. Rusalka 23''

leč on, leč on, leč on musí šťasten být, leč on musí šťasten být, šťasten být, musí šťasten
být, musí šťasten být!
but he must live on in happiness.

132. Ježibaba 10''

A ty žes chtěla člověkem být a člověka vášní omámit?
And you wanted to be thoroughly human!

133. Ježibaba 6''

Prázdná ty vodní bublinečko,
You are just an empty water bubble

134. Ježibaba 5''

měsíční bledá zahalečko,
and waste your time in mooning.

135. Ježibaba 7''

jdi, jdi, trp, trp si z věků do věků
Go ahead and suffer if that's what you want.

136. Ježibaba 10''

a seschni touhou po svém člověku!
You'll shrivel up longing for your man.

č. 7: scéna lesních žínek (Akt III)

137. První žínka 13''

Mám, zlaté vlásky mám, mám, zlaté vlásky mám,
My tresses are of pure gold

138. První žínka 15''

svatojanské mušky slétají se k nim, svatojanské mušky slétají se k nim,
and attract all the fireflies.

139. První žínka 16''

ruka moje bílá vlásy rozpustila, ruka moje bílá vlásy rozpustila,
My snowy hand lets my hair down

140. První žínka 12''

měsíček je češe svitem stříbrným.
while the moon lends a silver comb.

141. První žínka 16''

Mám, mám, zlaté vlásky mám, mám, mám, zlaté vlásky mám!

My tresses are of pure gold.

142. Druhá žínka 13''

Mám, bílé nožky mám, mám, bílé nožky mám,

My legs are alabaster white,

143. Druhá žínka 5''

proběhla jsem palouk, palouk celičký,

I ran through the whole clearing.

144. Druhá žínka 6''

proběhla jsem bosa, umyla je rosa,

I ran barefoot and the dew washed them.

145. Druhá žínka 19''

měsíček je obul v zlaté střevíčky, měsíček je obul v zlaté střevíčky!

The moon shod them with golden slippers.

146. Třetí žínka 12''

Mám, krásné tělo mám, mám, krásné tělo mám,

I have a beautiful body.

147. Třetí žínka 8''

na palouku v noci svítí jeho vděk, na palouku v noci svítí jeho vděk!

At night its charm shines in the woods.

148. Třetí žínka 9''

Kudy běžím všude,

Wherever I run, the moon

149. Třetí žínka 15''

moje bílé údy do stříbra a zlata šatí měsíček.

dresses me in silver and gold.

150. Třetí žínka 18''

Mám, krásné tělo mám, mám, krásné tělo mám!

I have a beautiful body.

č. 8: závěrečná scéna Rusalky s Princem a Vodníkem (Akt III)

151. Princ 15''

Bílá moje lani! Bílá moje lani! Pohádko! Némý prelud!

My white doe, mute vision, enchantress!

152. Princ 12''

Mému nařikání, spěchu bez ustání konec už nikdy nebude?
Is there no end to my deep sorrow?

153. Princ 7''

Ode dne ke dni touhou štván hledám tě v lesích udýchán,
Propelled by longing I seek you in the woods.

154. Princ 8''

noc-li se blíží, tuším tě v ní, chytám tě v mlze měsíční,
I look for you in moonlight

155. Princ 16''

hledám tě širě po zemi, pohádko! Pohádko! Vrat' se, vrat' se, vrat' se mi!
and during the day. Come back, my love.

156. Princ 13''

Tady to bylo, mluvte, němé lesy!
This is the place. Speak, oh you woods!

157. Princ 14''

Vidino sladká, milenko má, kde jsi? Kde jsi?
Where are you, my vision?

158. Princ 11''

Bílá moje lani! Bílá moje lani! Kde jsi, kde jsi?
My white doe, beloved, where are you?

159. Princ 7''

Při všem, co v mrtvém srdci mám,
By everything sacred I beseech

160. Princ 9''

nebe i zemi zaklínám, zaklínám Boha i běsy, ozvi se, ozvi, kde jsi! Milenko má!
heaven and earth: Beloved, where are you?

161. Rusalka 7''

Miláčku, znáš mne, znáš?
Darling, do you know me?

162. Rusalka 7''

Miláčku, ještě vzpomínáš?
Darling, do you recognize me?

163. Princ 8''

Mrtva-lis dávno, znič mne vráz, živa-lis ještě, spas mne, spas!
If you are dead, kill me, if alive, save me!

164. Rusalka 7''

Živa ni mrtva, žena ni víla, prokleta bloudím mátohou!
I am cursed to be a spectre now.

165. Rusalka 7''

Marně jsem chvíli v loktech tvých snila ubohou lásku, lásku svou,
In vain did I briefly dream in your arms.

166. Rusalka 7''

milenkou tvojí kdysi jsem byla,
My wretched love for you.

167. Rusalka 9''

ale teď jsem jen smrtí tvou, milenkou tvojí kdysi jsem byla, ale teď jsem jen smrtí tvou!
Now I only bring you death.

168. Princ 4''

Bez tebe nikde nelze žít,
I cannot live without you.

169. Princ 7''

můžeš mi, můžeš odpustit?
Can you ever forgive me?

170. Rusalka 15''

Proč volal jsi mne v náruč svou, proč ústa tvoje lhala?
Why did your lying mouth entice me?

171. Rusalka 27''

Ted' měsíční jsem vidinou, v tvá muka neskonalá, v tvá muka neskonalá!
Now I will just cause you pain.

172. Rusalka 13''

Ted' tebe šálím v nočních tmách, je zneuctěn můj klín a s bludičkami na vodách
Defiled, I must as a will-o'-the-wisp

173. Rusalka 14''

tě svedu do hlubin, tě svedu do hlubin.
drown you in the marches.

174. Rusalka 16''

Proč volal jsi mne v náruč svou, proč ústa tvoje lhala?
Why did your lying mouth entice me?

175. Rusalka 30''

Tys hledal vášeň, vím to, vím, tys hledal vášeň, jíž já jsem neměla,
You looked for passion I had none to give.

176. Rusalka 20''

a teď-li tě políbím, jsi ztracen, jsi ztracen, jsi ztracen, jsi ztracen, a teď-li políbím tě, jsi
ztracen docela.
Now if I kiss you, you are lost forever.

177. Princ 20''

Líbej mne, líbej, mír mi přej, líbej mne, mír mi přej,
Kiss me and wish me peace.

178. Princ 10''

nechci se vrátit ve světa rej,
I don't want to return to my life.

179. Princ 14''

do smrti třeba mne ulíbej, do smrti třeba mne ulíbej!
Kiss me until I die.

180. Rusalka 12''

A tys mi, hochu můj, tolik dal, proč jsi mne, hochu můj, oklamal?
You were my everything, why did you betray me?

181. Rusalka 12''

Zda to víš, hochu, zda to víš, z loktů mých že se nevrátíš,
Now you can never return.

182. Rusalka 22''

že zkázou, že zkázou to v loktech mých zaplatíš?
You are doomed in my embrace.

183. Princ 14''

Všechno chci ti, všechno chci ti dát, líbej mne, líbej tisíckrát!
I'll be everything to you again, just kiss me.

184. Princ 8''

Nechci se vrátit, zemru rád,
I don't wish to return, I'll gladly die.

185. Princ 8''

líbej mne, líbej, mír mi přej,
Your kisses promise peace.

186. Princ 7''

nechci se vrátit, zemru rád, nemyslím, nemyslím na návrat!
I don't even think of returning.

187. Rusalka 6''

Láska má zmrazí všechen cit,
My love will freeze all your senses.

188. Rusalka 14''

musím tě, musím zahubit, musím tě v lednou náruč vzít!
I must embrace you and destroy you.

189. Princ 18''

Líbej mne, líbej, mír mi přej, líbej mne, líbej, mír mi přej!
Kiss me and be happy in my peace.

190. Princ 21''

Polibky tvoje hřích můj posvěť, polibky tvoje hřích můj posvěť!
Your kisses absolve me of my sin.

191. Princ 22''

Umírám šťasten, umírám ve tvém objetí!
I die happy in your embrace.

192. Vodník 10''

Nadarmo v loktech zemře ti, marny jsou všechny oběti,
He dies in your arms in vain.

193. Vodník 33''

ubohá Rusalko bleďá! Běda! Běda! Běda!
Unhappy pale Rusalka, alas, alas, alas.

194. Rusalka 18''

Za tvou lásku, za tu krásu tvou, za tvou lidskou vášeň nestálou,
For your love and frail human passion,

195. Rusalka 9''

za všechno, čím klet jest osud můj,
for everything that brought on my curse,

196. Rusalka 24''

lidská duše, Bůh tě pomiluj, Bůh tě pomiluj!
God bless you, human soul.

2.2 JEJÍ PASTORKYŇA

AKT I

Výstup I.

1. Jenůfa 7''

Už se večer chýlí

It's almost evening

2. Jenůfa 8''

a Števo se nevrací a Števo se nevrací!

and Steva hasn't returned yet!

3. Jenůfa 6''

Hrůza se na mne věšala po celou noc

I spent the night in terror,

4. Jenůfa 7''

a co jsem se rána dočkala, znova!

as well as the morning.

5. Jenůfa 7''

O Panno Maria, jestlis mne oslyšela,

Oh, Virgin Mary, if you haven't heard my prayer

6. Jenůfa 14''

jestli mi frajera na vojnu sebrali a svatbu překazili, jestli mi frajera na vojnu sebrali a svatbu překazili,

and the army has taken my love and stopped our wedding,

7. Jenůfa 16''

hanba mne dožene k ztracení duše, k ztracení duše!

I shall perish with shame to the damnation of my soul.

8. Jenůfa 24''

O Panno Maria, buď mi milostiva! O Panno Maria!

Mother Mary, have mercy on me!

9. Stařenka 7''

Jenůfka, pořád tě od práce šídla honějí!

Jenufa, you are neglecting your work!

10. Stařenka 10''

Mé ruce mají to všechno pokrájet? Ke všemu na to staré oči špatně vidí.
Must I do everything. My eyes are bad.

11. Laca 17''

Vy stařenko, už tak na všelicos špatně vidíte, už tak na všelicos špatně vidíte!
Granny, there's a lot you don't see!

12. Laca 24''

Nerobíte ze mne vždycky, vždycky jen člověka, kterému se dáte najest, kterému se dáte najest za to mládkovství, kterému se dáte najest, za to mládkovství najest?
You treat me like a hired hand.

13. Laca 11''

Však já vím, že nejsem váš, váš vlastní vnuk, váš vlastní vnuk!
I realize I'm not your real grandson

14. Laca 25''

To jste mi pokaždé připamatovaly, pokaždé připamatovaly, když jsem se chlapčisko siré za vámi příkrádal, za vámi příkrádal,
as you always used to remind me!

15. Laca 16''

když jste mazlivaly Števu na klíně, když jste mazlivaly Števu na klíně
While you caressed Steva on your lap,

16. Laca 14''

a hladily jeho vlasy, že „žluté jak slunečko!“ „Žluté jak slunečko!“
you loved his hair golden as the sun,

17. Laca 13''

Mne jste si nevšimly a já byl třeba také sirota.
you treated me like an outsider!

18. Jenůfa 9''

Laco, vždy tak neuctivo k stařence mluvíš! Vždy tak neuctivo k stařence mluvíš,
Laca, you're so rude to grandmother!

19. Laca 6''

Kdybyste mi vyhodily těch dvanáct set mého podílu, mohl bych jít, kam by mne oči vedly!
If you would give me my inheritance, I could go away.

20. Jenůfa 12''

potom tě mají mít rády! Potom tě mají mít rády.
Then you think we should all love you.

21. Stařenka 16''

Baže, baže. Jsem u něho jen výminkářka. Baže, baže, nepovažuje mne za hospodyň, natož za rodinu!

He doesn't consider me the mistress here, let alone family.

22. Laca 10''

A Jenůfu dnes voláte k práci, když čeká Štefka od assenty?

And you expect Jenufa to work while Steva is at the levy!

23. Jenůfa 27''

On vidí člověku až do srdce těma pronásledujícíma očima, až do srdce, až do srdce.

His persecuting eyes expose one's very heart.

24. Jenůfa 6''

Ani mu odpovídat nebudu, zlochovi.

I won't even answer him.

25. Jenůfa 11''

Stařenko, nehněvejte se, stařenko, nehněvejte se!

Grandma, don't be cross!

26. Jenůfa 12''

Já to všecko vynahradím, všecko, všecko vynahradím.

I'll make it up to you.

27. Jenůfa 7''

Vzpomněla jsem si na rozmaryju,

I was thinking about my rosemary plant.

28. Jenůfa 10''

že mi usychá; šla jsem ji omočit k vodě.

It is not doing well, so I gave it some water.

29. Jenůfa 11''

A kdyby mi uschla, vid'te, stařenko, říká se,

They say that if it dries up,

30. Jenůfa 21''

že uschne potom všechno štěstí v světě, že uschne potom všechno štěstí v světě, všechno štěstí v světě!

one's happiness dies as well.

31. Jano 12''

Jenůfka, ej, Jenůfka, ej!

Jenufa!

32. Jano 5''

Už znám čítat, už znám čítat, už jsem to potrefil!

I can read, I'm getting the hang of it!

33. Jano 8''

Narysajte mi zase jiný listok! Narysajte mi zase jiný listok!

Write me another sheet!

34. Jenůfa 7''

Dočkaj, dočkaj, Jano! Dočkaj, až půjdu do města, přinesu ti čítanku,

Wait, Jano, I'll give you a book later,

35. Jenůfa 8''

a v té si budeš říkat!

so you can read aloud!

36. Jenůfa 8''

Aji psát tě, psát tě naučím, aby z tebe byl lepší člověk.

I'll teach you to write, too.

37. Jenůfa 15''

A včil si jdi po práci, včil si ji po práci, aby nás stařenka nehubovaly, aby nás stařenka nehubovaly!

Now get back to work or grandma' will be angry.

38. Jano 16''

Ej, ej, ej, ej! Čítat umím, ej, čítat umím, ej, Jenůfa mě naučily!

I can read, Jenůfa taught me how!

39. Stařenka 10''

Co to máš za radost! Co to máš, děvčico, za radost! Barenu jsi naučila také čítat! Mužský rozum máš

You've got the brains of a man,

40. Stařenka 6''

po svojí pěstounce,

just like your foster-mother.

41. Stařenka 7''

učitelem, učitelem být jsi měla.

You should have been a teacher.

42. Jenůfa 55''

Ba, ba, můj rozum, milá stařenko, už dávno mi tu někde do voděnky spadl. Ba, ten můj rozum, stařenko, ba, ten můj rozum už mi tu dávno někde do voděnky spadl, můj rozum do voděnky spadl, dávno do voděnky spadl.

My mind - I lost it somewhere, long ago.

Výstup II.

43. Stárek 8''

Co to robíš, mládku? Může být pěkné bičíště!

What are you doing there, Laca?

44. Laca 7''

Mám tupý křivák, abych se s tím dvě hodiny páral!

My knife's blunt.

45. Laca 4''

Nabrus mi ho!

Sharpen it for me!

46. Stárek 3''

Nabrousím!

Give it to me.

47. Jenůfa 6''

To ty, Laco, tys odjakživa takový divoň...

That's typical of you always so brazen!

48. Laca 3''

Kdyby ti to Števa učinil, to by nevadilo, vid', to by nevadilo?

You wouldn't care if Steva did it.

49. Jenůfa 3''

On by to tak neučinil, on by to tak neučinil.

He wouldn't!

50. Laca 5''

Protože vždy se mu hodně postavíš na blízko.

Because you always sidle right up to him!

51. Jenůfa 15''

Co je ti po nás, o sebe se starej! Co, co je ti po nás, o sebe se starej, o sebe se starej!

It's not your business, what we do!

52. Laca 8''

To bude pěkná švagrina, všeho mi dobrého nachystá!
She'll make a pretty sister-in-law!

53. Stárek 20''

Což, což, což, pěkná je, až se z toho hlava mate; což pěkná je!
Yes, she is pretty,

54. Stárek 17''

Nese se jak holba máku, jak holba máku a s těma sivýma očima by duši z těla vytáhla.
those eyes could grab one's soul.

55. Stárek 13''

Což, pěkná je! Což, pěkná je, až se z toho hlava mate!
Yes, she is pretty.

56. Stárek 9''

Ale nač tobě to vykládám – však tys jejích očí také zkusil!
You know the power of her eyes.

57. Laca 21''

Já! Já! Mohl jsi se přesvědčit, kterak ji líbím, kterak ji líbím!
So you think that I love her. That I love her.

58. Laca 7''

Naříkala si tu nad rozmaryjou. Netuší, že jsem jí do hlíny zahrabal žížaly,
I put worms in her rosemary plant,

59. Laca 14''

aby jí zrovna tak, zrovna tak povadla, jak ta její svatba se Štefkem, ke které se chystají.
it'll wither just like her wedding with Steva.

60. Stárek 16''

Vidíš, Laco, to je mi podivné, co z tebe robí takového, takového zlocha.
It's strange how you've become so mean.

61. Stárek 13''

Však ty, nezapíraj, nemáš takového srdce.
Don't deny it, it's not at all like you!

62. Stárek 10''

A pozdává se mi, že před Jenůfou měníváš barvu.
Yet you change colour when Jenufa's around.

63. Laca 7''

Hlúpoty! Běž si po svém! Ale, stárku,
Nonsense! But I'll tell you one thing:

64. Laca 8''

on ji ještě nemá, on ji ještě nemá.

He doesn't have have her yet!

65. Laca 5''

Jestli ho dnes při assentě odvedli, bude po svatbě, bude po svatbě.

If he's recruited today... No wedding!

66. Stárek 5''

Neodvedli! Neodvedli! Neodvedli!

He wasn't taken.

67. Stárek 9''

Potkal jsem poseláka; je jich odvedeno všeho všudy devět a Števa ne, Števa ne!

The courier told me that he wasn't recruited.

68. Laca / Jenůfa 12''

- To je potom spravedlnost, spravedlnost! Šohaj jako skála. To je potom spravedlnost!

- Bože můj, neodvedli! Stařenka moja! Neodvedli, stařenka moja!

- *That's absurd!*

- *He wasn't! Thank God!*

69. Stárek + Stařenka 12''

Už mu štěstí odjakživa přeje.

He's been lucky his whole life.

70. Kostelnička 7''

Števu neodvedli? Števu neodvedli?

Steva wasn't recruited!

71. Jenůfa 5''

Vítajte! Vítajte, mamičko!

Mother, I'm glad you are here!

72. Stárek 7''

Na, křivák; zdá se mi, že se nedá dobře brousit.

I'm unable to sharpen this knife. Here, take it.

Výstup III.

73. Stařenka 8''

Co ty, Jenůfo, za mamičkou nevejdeš?

Aren't you going in with your mother?

74. Jenůfa 18''

Pro Boha, stařenko, neposílejte mne za ní, neposílejte mne za ní! Pro Boha, stařenko, pro Boha, stařenko, neposílejte mne za ní!

Please, grandma, don't make me go in with her!

75. Stařenka 8''

Divná's, děvčico, divná's, divná's jaksí!

I can't figure you out!

Výstup IV.

76. Rekruti 6''

Všeci sa ženija vojny sa bojija!

Everyone's getting married afraid of the army,

77. Rekruti 7''

a já se nežením, vojny sa nebojím!

but not me.

78. Rekruti 4''

Kerý je bohatý, z vojny sa vyplatí,

If you're rich, you can buy your way out.

79. Rekruti 7''

a já neboráček, musím být vojáček.

But not me. I've no money.

80. Števa 7''

A já tím vojákem musím být, a já tím vojákem musím být!

So I must be a soldier

81. Števa + Rekruti 14''

A konec milování, a konec milování, a konec milování!

and forget about love!

82. Stárek 14''

Števa se nechá doprovázet! Poznat to na něm, že ho neodvedli! Poznat to na něm, že ho neodvedli!

His face shows he wasn't recruited.

83. Rekruti 37''

Ej juče, všeci sa ženija, vojny sa bojija, a já se nežením, vojny sa nebojím. Kerý je bohatý, z vojny sa vyplatí, a já neboráček, musím být vojáček.

Everyone's getting married...

84. Jenůfa 29''
Števo! Števuško, Števo!
Steva!

Výstup V.

85. Jenůfa 9''
Duša moja, Števo, Števuško!
Steva, my dear!

86. Jenůfa 5''
Tys zase už napilý!
You are drunk again!

87. Števa 11''
Já, já! Já, já! Já napilý? Já napilý?
Who, me? Drunk?

88. Števa 13''
To ty mně, Jenůfka? To ty mně? To ty mně, Jenůfka? To ty mně?
You dare talk to me like that!

89. Števa 14''
Víš, že já se volám Štefan Buryja? Že mám půllánový mlýn?
I'm Štefan Buryja, owner of a mill!

90. Števa 9''
Proto se na mě děvčata smějů, proto se na mě děvčata smějů!
That's why the girls smile at me!

91. Števa 6''
Tuhle voničku jsem dostal od tej jednej!
One of them even gave me these flowers!

92. Števa 12''
Co nehrajete? Vy hladoví zajíci! Vy hladoví zajíci!
Why aren't you playing?

93. Števa 15''
Tu máte! Tu máte! Zahrejte tu Jenůfčinu: „Daleko široko do těch nových zámků...“
Play Jenůfa's favorite It's a long way...

94. Sbor 3''
Daleko široko do těch Nových Zámků;
It's a long way to Nové Zámky,

95. Sbor 4''

stavíja tam vežu ze samých šohajků.
and there's a tower.

96. Sbor 3''

Daleko široko do těch Nových Zámků;
It's a long way to Nové Zámky,

97. Sbor 4''

stavíja tam vežu ze samých šohajků.
and there's a tower.

98. Sbor 3''

Mojeho milého na sám vršek dali,
My love was turned into a golden flower

99. Sbor 4''

zlatú makověňku z něho udělali.
and put on top of the tower.

100. Sbor 3''

Mojeho milého na sám vršek dali,
My love was turned into a golden flower

101. Sbor 4''

zlatú makověňku z něho udělali.
and put on top of the tower.

102. Sbor 3''

Zlatá makověňka
But the golden flower

103. Sbor 4''

důle z veže spadla, moja galanečka do klína ju vzala.
fell down to my lap.

104. Sbor 3''

Zlatá makověňka
But the golden flower

105. Sbor 5''

důle z veže spadla, moja galanečka do klína ju vzala.
fell down to my lap.

106. Sbor 6''

Zlatá makověňka důle z veže spadla, moja galanečka do klína ju vzala.
But the golden flower fell down to my lap.

107. Števa 6''

Pojď sem, Jenůfka!

Come here, Jenufa!

108. Števa 3''

Tak půjdem na zdavky s muzikou!

We'll go to our wedding with music!

109. Kostelnička 15''

A tak bychom šli celým životem, celým životem

Is this how you'll spend your life?

110. Kostelnička 16''

a ty Jenůfa, a ty Jenůfa, mohla bys ty rozhazované peníze sbírat, peníze sbírat!

Jenufa would be picking up the money you scattered!

111. Kostelnička 7''

Věrná jste si rodina!

You Buryjas are all the same!

112. Kostelnička 7''

Také on byl zlatohřívý a pěkně, pěkně urostlý

Even he was goldenhaired and handsome.

113. Kostelnička 6''

že jsem po něm toužila,

How I was in love with him

114. Kostelnička 4''

už než se poprvé oženil

even though he was already married.

115. Kostelnička 7''

aji za vdovca znova!

After she died, he married me!

116. Kostelnička 10''

Matka mi zbraňovala, že už se tehdy počal chytat světa!

Mother tried hard to stop me.

117. Kostelnička 7''

Ale já neuposlechla, ale já neuposlechla!

I wouldn't listen to her words!

118. Kostelnička 10''

Ale potom jsem si nešla postesknout,
Later on I never told her how it was,

119. Kostelnička 12''

když se mi týden co týden opíjal a později chvíla co chvíla opíjal, dluhy robil, peníze rozhazoval!
how he would come home drunk more and more often.

120. Kostelnička 5''

Počala jsem mu předhazovat,
When I began complaining to him,

121. Kostelnička 5''

a tu mne bijával a tu mne bijával,
he started to beat me.

122. Kostelnička 8''

že jsem mnoho nocí prožila po polích schovaná.
So I had to hide myself in the fields at night.

123. Kostelnička 12''

Já už to dávno, dávno cítím, já už to dávno, dávno cítím,
I've always known

124. Kostelnička 43''

že třeba Veboranský mlynář, ještě není hoden státi, ještě není hoden státi vedle mojí pastorkyně!
Steva is not worthy to stand beside my ward.

125. Jenůfa 9''

Ó, mamičko, nehněvejte, nehněvejte se!
Try to understand me!

126. Kostelnička 14''

Povíš mu, že já nedovolím, abyste se prv sebrali, že já nedovolím, abyste se prv sebrali,
I won't allow you two to marry

127. Kostelnička 16''

až po zkoušce jednoho roku, když se Števa neopije.
unless Steva can go a year without drinking!

128. Sbor 9''

Ale je to přísná ženská, ale je to přísná ženská!
Oh, she's a strict woman!

129. Kostelnička 8''

Neuposlechneš-li, Jenůfo, dáš-li jeho slovům přednost před mýma,
If you don't obey me, if you listen to him,

130. Kostelnička 9''

Bůh tě tvrdě ztrestá, když mne neposlechneš, Bůh tě tvrdě ztrestá!
God will punish you.

131. Stařenka 9''

O dcera moja, dcera moja. Je to přísná ženská, je to přísná ženská! Vždyť on ten šohájek
není tak zlý!

Oh, she's a strict woman!

132. Kostelnička 26''

Zítřka mi půjdeš z domu, aby lidé neříkali, že se za tím štěstím dereš.
You'll leave tomorrow, or people will gossip.

133. Laca 5''

Pohladeš šohájka, pohladeš! Kostelničko, upadl vám šátek
You've dropped your scarf, Kostelnicka.

134. Laca 18''

a já bych Vám také, také ruku políbil.
May I also kiss your hand.

135. Kostelnička 3''

Mívajte se tady dobře!
Enjoy yourselves.

136. Stařenka + sbor 9''

A vy muzikanti jděte dom, jděte dom, jděte dom, jděte dom!
Go home now, musicians!

137. Stařenka + sbor 10''

Nezvaďajte chlapců! Jděte dom, jděte dom, nezvaďajte chlapců!
Don't lead the boys astray!

138. Stařenka 9''

Jdi se vyspat, Števuško, jdi!
Get some sleep, Steva.

139. Stařenka 9''

Jseš mladý, kamarádi tě svádí, zapomněl, zapomněl jsi se!
You're young, you forgot yourself!

140. Sbor 8''

Kamarádi tě svádí? Kamarádi tě svádí? Kamarádi tě svádí? Kamarádi tě svádí?

Your friends are leading you astray...

141. Stařenka 19''

A ty Jenůfo, neplač, neplač!

Don't cry, Jenufa.

142. Stařenka, Stárek, Jenůfa, Laca, sbor 9''

Každý párek si musí svoje trápení přestát, trápení přestát, ach přestát.

All young couples have trials to overcome.

Výstup VI.

143. Jenůfa 12''

Števo, Števo, já vím, žes to urobil z té radosti dnes.

I know you were just excited.

144. Jenůfa 10''

Ale jinda, Števuško, nehněvej mamičku.

But, please don't upset mother.

145. Jenůfa 6''

Víš, jak jsem bědná, víš, jak jsem bědná!

You know what a plight I'm in!

146. Jenůfa 8''

Srdce mi úzkost'ú v těle se třese,

My heart trembles with fear

147. Jenůfa 7''

že by mamička aji lidé mohli poznat moji vinu.

that they'll notice my guilt.

148. Jenůfa 6''

Bojím se, že na mne padne kdesi trest;

I feel I'll be punished

149. Jenůfa 4''

celé noci nespím.

and I can't sleep at night.

150. Jenůfa 10''

Pamatuj se, duša moja, pamatuj se, duša moja,

Remember, my love,

151. Jenůfa 16''

když nám Pánbůh včil s tím odvodem pomohl, abychom se mohli sebrat, abychom se mohli sebrat!

you weren't recruited, so we can get married.

152. Jenůfa 15''

Bez toho bude od mamičky těch výčitek dost, dost!

Mother will still reproach us, though.

153. Jenůfa 19''

Víš, jak si na mně zakládá, včil, včils ju měl slyšet, včils měl slyšet!

You know how she cares for me.

154. Jenůfa 41''

Nevím, nevím, nevím, nevím, co bych udělala, kdybys ty mne včas nesebral. Nevím, nevím, nevím, co bych udělala také já, také já, nevím, co bych udělala také já!

I've no idea what I would do if we weren't married in time.

155. Števa 4''

Neškleb se!

Don't pull a face!

156. Števa 7''

Vždyť vidíš, tetka Kostelnička mne pro tebe dopaluje.

You know she hassles me because of you.

157. Števa 5''

A to pro moji lásku k tobě, pro moji lásku k tobě.

All for my love for you!

158. Števa 9''

Mohly byste se dívat, mohly jste se dívat, jak o mne všechna děvčata stojí!

You should see how the girls stare at me!

159. Jenůfa 6''

Ale včil na ně hledět nemáš, včil na ně hledět nemáš!

But you mustn't look at the others now!

160. Jenůfa 7''

Jen já mám velké právo k tobě, smrt bych si musela urobiť!

Only I have a right to you. I would have to kill myself!

161. Jenůfa 17''

Ty mi takový nesmíš být, Bože můj, Bože můj, ty mi takový nesmíš být, Bože můj, slabý, směšný, takový, takový, takový směšný!

Please, don't behave like this! Don't be so weak!

162. Števa 8''

Však tě snad nenechám tak!

I wouldn't leave you like this!

163. Števa 11''

Už pro tvoje jablůčkový líce, Jenůfo,

How could I leave such rosy cheeks?

164. Števa 13''

ty jsi věru ze všech nejpěknější, ty jsi ze všech nejpěknější, nejkrásnější!

You're the prettiest!

165. Števa 22''

O Jenůfa! O Jenůfa! O Jenůfa, Jenůfa, Jenůfa, Jenůfa,

Jenufa... Jenufa...

166. Števa 15''

ty jsi ze všech, ze všech nejpěknější, nejkrásnější!

You're the most beautiful of them all!

Výstup VII.

167. Laca 14''

Jak rázem všechno to Štefkovo vypínání schlíplo, schlíplo před Kostelničkou uši!

How quickly he shrank in front of Kostelnicka.

168. Jenůfa 17''

Přesto zůstane on stokrát, stokrát lepší než ty! Přesto zůstane on stokrát lepší než ty!

He's still worth a hundred of you!

169. Laca 6''

Jenůfa, tuhle mu upadla ta vonička,

He dropped this bouquet

170. Laca 5''

co dostal od některé z těch, z těch,

that he got from one of the girls

171. Laca 8''

co se prý na něho všude smějú, co prý se na něho všude smějú!

who smile at him.

172. Laca 6''

Okaž! Já ti ji zastrčím za kordulku...

Here, let me put it in your bodice!

173. Jenůfa 5''

Dej ji sem!

Give me those!

174. Jenůfa 10''

Takovou kytkou, kterou dostal můj frajer na počest,

Flowers given to honour my beloved,

175. Jenůfa 11''

mohu se pýšit, mohu, mohu, mohu se pýšit!

can only be a source of pride for me.

176. Laca 6''

Budeš se jí pýšit!

So, you'll be proud of them?

177. Laca 46''

A on na tobě nevidí nic jiného, a on na tobě nevidí nic jiného, jen ty tvoje jablůčkové líca,
jen ty tvoje jablůčkové líca. A on na tobě nevidí nic jiného, a on na tobě nevidí nic jiného,
jen ty tvoje jablůčkové líca!

And all he sees in you are your rosy cheeks!

178. Laca 5''

Tenhle křivák by ti je mohl pokazit.

This knife could spoil them for you.

179. Laca 3''

Ale zadarmo ti tu voničku nedám.

But you won't get the flowers for free.

180. Jenůfa / Laca 4''

- Laco, uhodím tě!

- Co máš proti mně?

- *Laca leave me alone!*

- *What have you got against me?*

181. Jenůfa 5''

Ježíš, Maria! Tys mi probodl líco!

Laca, you cut my cheek!

182. Laca 9''

Co jsem to urobil! Jenůfka! Co jsem to urobil, Jenůfka!

What have I done?

183. Laca 3''

Já ťa lúbil, já ťa lúbil od malička, od malička lúbil, od malička lúbil.

I've loved you my whole life.

184. Stárek + Stařenka 10''

Co to? Co to? Co se to děje?

What's happened?

185. Barena 6''

Neštěstí se stalo, neštěstí se stalo,

There's been an accident.

186. Barena 16''

laškovali o hubičku, o hubičku, on si podržel křivák v ruce a tak, nechtěja, nechtěja, jí poškrábl nějak líco! Zaplat' Pánbůh, zaplat' Pánbůh, že ji netrefil do oka! Zaplat' Pánbůh!

He cut her cheek while they were jesting.

187. Stařenka 7''

Samou žalost, samou žalost vyvádíte, vyvádíte chlapi!

Nothing but trouble with you boys.

188. Stárek 17''

Stařenko, poj' dte k Jenůfě, ona může z toho zamdlít! Pošlete pro Kostelničku, ať jde hojit, honem hojit! Honem hojit!

Get Kostelnicka so she can help her!

189. Stárek 10''

Laco, neutíkej, tys jí to urobil naschvál! Naschvál!

Laca! You did it on purpose!

BIBLIOGRAFIE

1. Literatura obecně translatologická

BÜHLER, Karl. 1934/1965. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.

HATIM, Basil. 2001. *Teaching and researching translation*. London: Longman.

HERMANS, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

HOUSE, Juliane. 1997. *Translation quality assessment. A model revisited*. Tübingen: Gunther Narr Verlag.

JAKOBSON, Roman. 1959. *On linguistic aspects of translation*. In: *On translation*. Reuben A. Brower (ed) Cambridge: Harvard University Press, s. 233-39.

LEVÝ, Jiří. 1998. *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný.

NEWMARK, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. London: Pergamon Press.

NEWMARK, Peter. 1988. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall.

NORD, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St Jerome Publishing.

POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton. (ed) 1983. *Originál - Preklad*. Bratislava: Tatran.

REISS, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Munich: Max Huber.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

SNELL-HORNBY, Mary et al. (ed). 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

STOLZE, Radegundis. 1997. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunther Narr Verlag.

TOURY, Gideon, 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

VILIKOVSKÝ, Ján. 2002. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný.

2. Literatura z oboru multimediálního překladu

ALVES, Christina. 1991. *The Use of Supertitles by American Opera Companies*. Disertační práce. Louisiana State University.

BAUMGARTEN, Nicole. 2005. *The Secret Agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences*. Disertační práce. Universität Hamburg.

CARLSON, Marvin. 2000. The Semiotics of Supertitles. In: *Assaph: Studies in the Theatre 16/2000*, str. 77-90.

DE LINDE, Zoe; KAY, Neil. 1999a. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

DE LINDE, Zoe; KAY, Neil. 1999b. Processing Subtitles and Film Images. In: *The Translator 5:1*, str. 45-60.

DEWOLF, Linda. 2001. Surtitling operas: With Examples of Translations from German into French and Dutch. In: *(Multi)Media Translation*. GAMBIER, Yves (ed) Amsterdam: John Benjamins, str. 179-188.

FISCHER-LICHTE, Erika. 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana University Press.

GAMBIER, Yves. 1994. Audio-visual Communication: Typological Detour. In: *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions*. DOLLERUP, Cay et al. (eds) Amsterdam: John Benjamins, str. 275-283.

GOTTLIEB, Henrik. 1992. Subtitling – a New University Discipline. In: *Teaching Translation and Interpreting*. DOLLERUP, Cay et al. (eds) Amsterdam: John Benjamins, str. 161-170.

HURT, Christina. 1996. Übertitel als Teil einer Operninszenierung am Beispiel von Wagners Siegfried. In: *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. HEISS, Christine & BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (eds), str. 85-94.

HURT, Christina; WIDLER, Brigitte. 1998. Untertitelung / Übertitelung. In: *Handbuch Translation*. SNELL-HORNBY, Mary et al. (ed). Tübingen: Stauffenburg, str. 261-263.

JANATOVÁ, Alice. 2003. *Zachování významového invariantu v překladech anglického muzikálu Evita pro různá média*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova.

KAINDL, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenberg Verlag.

KAINDL, Klaus. 1997. Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzungen. In: *Target 9:2*, str. 271-287.

LOW, Peter. 2002. Surtitles for Opera: A Specialized Translating Task. In: *Babel 48:2*, str. 97-110.

LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Media Monograph Series No. 13. Manchester: European Institute for the Media.

MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta. 2002. Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. In: *Traductores para todo. Actas de las II Jornadas de Doblaje de Subtitulación*. SANDERSON, John (ed) Universidad de Alicante, str. 51-73.

MRÁZKOVÁ, Alena. 1984. *Problematika překladu filmového scénáře pro dabing a titulky*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova.

NIEDERGAARD-LARSEN, Brigit. 1993. Culture-bound Problems in Subtitling. In: *Perspectives: Studies in Translatology 1(2)*, str. 207-241.

OSOLSOBĚ, Ivo. 1974. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon.

ŠPIMROVÁ, Helena. 1994. *Problematika titulkování filmů*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova.

TITFORD, Christopher. 1982. Subtitling: constrained translation. In: *Lebende Sprachen 27(3)*, str. 113-116.

VIRKKUNEN, Riitta. 2004. The source text of opera surtitles. In: *Meta 49:1*, str. 89-96.

3. Literatura z oboru muzikologie

DVOŘÁK, Antonín. 2002. *Rusalka*. Klavírní výtah. Praha: Editio Bärenreiter.

JANÁČEK, Leoš. 1917. *Její pastorkyňa*. Klavírní výtah. Praha: Umělecká beseda.

ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

ŠOUREK, Otakar. 2002. Předmluva. In: DVOŘÁK, A. *Rusalka*. Klavírní výtah. Praha: Editio Bärenreiter.

ŠTĚDRONĚ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha: Panton.

VOGEL, Jaroslav. 1997. *Leoš Janáček*. Praha: Academia.

ZINDELOVÁ, Michaela. 1997. *Sňatky s operou*. Praha: Petrklíč.

4. Ostatní

BURIÁNEK, Jiří. 1988. *Metody a techniky sociologického výzkumu II. Průvodce empirickým výzkumem*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

ŠUBRT, Jiří (ed). 1998. *Kapitoly ze sociologie veřejného mínění. Teorie a výzkum*. Praha: Karolinum.

5. Internetové zdroje

CLARK, Joe. 2003. Surtitles: They're a Survivor. *Axxlog – The Media Access Weblog* [online] [cit. 17. 6. 2007]. Dostupné na WWW: <http://joelclark.org/axxlog/2003/2003a.html>

DRLÍK, Lukáš. 2007. Budou v ostravské opeře titulky? *OstravaBlog, internetové noviny*. 16. 5. 2007. [online]. [cit. 20. 6. 2007]. Dostupné na WWW: <http://ostravablog.cz/kultura/divadlo/budou-v-ostravske-opere-titulky>

FIGARO SYSTEMS [online]. [cit. 28. 7. 2007]. Dostupné na WWW: <http://www.figaro-systems.com>

POUNTNEY, David. 1999. Disturbing Innovation. *The Spectator* 13.2.1999. [online]. [cit. 15. 7. 2007]. Dostupné na WWW: http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_199902/ai_n8842495

SURTITLES [online] [cit. 29. 6. 2007]. Dostupné na WWW: <http://www.surtitles.com>

6. Osobní sdělení

HERRMANNOVÁ, Eva. Národní divadlo v Praze. Ostrovní 1, Praha. [cit. 27. 6. 2007]

HUČÍN, Ondřej. Národní divadlo v Praze. Ostrovní 1, Praha. [cit. 15. a 19. 6. 2007]

PANENKOVÁ, Josefína. Národní divadlo v Praze. Ostrovní 1, Praha. [cit. 21. 2. 2006, 13. 4. a 15. 6. 2007]